3 1761 08334462 2

VELUT ARBOR ÆVO

PRESENTED TO

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY
OF TORONTO

BY

THE VARSITY FUND
FOR THE PURCHASE OF

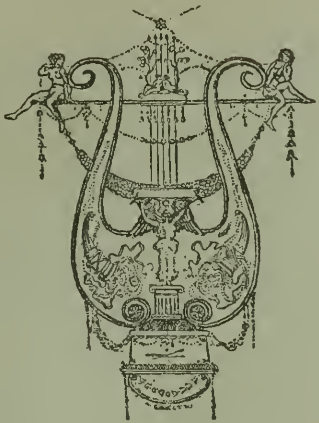
SLAVIC BOOKS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/p57ezhegodnikim1911diag

# ЕЖЕГОДНИКЪ

## ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ V

# СОДЕРЖАНІЕ.

Какъ возникли драматическіе курсы. Н. С. Васильевой.

Образчики театральной критики. П. Столпянскаго.

В. И. Живокини. Н. Н. Долгова.

„Маскарадъ“ М. Ю. Лермонтова въ драматической цензурѣ. С. Р.

Заграничныя письма. Письмо I. Парижскіе театры. Leopold Lacour. Перев. съ рукописи. М. Т.—Письмо II. Лондонскій театральный сезонъ. Philip W. Sergeant. Перев. съ рукописи. К. М. Миклашевскаго.

Впечатлѣнія сезона: Александринскій театръ. Павла Россіева.

Обзоръ сезона 1910—1911 гг.: Москва. Малый театръ. Н. Эфросъ.

Новости русской театральной литературы. Обзоръ журналовъ Ю. Слонимской.

Приложеніе. Моя жизнь. Воспоминанія артистки. А. И. Шубертъ. Гл. I—II.

* * *

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

К. А. Варламовъ въ роли Корчагина („Поле брани“ I. Колышко).

М. А. Ведринская (Липочка) и М. А. Потоцкая (Агнія) въ пьесѣ „Жуликъ“, И. Потапенко.

„Раздѣлъ“ А. Ѳ. Писемскаго на сценѣ Александринскаго театра.

„Завтракъ у предводителя“ И. С. Тургенева на сценѣ Александринскаго театра.

Н. Х. Рыбаковъ. (Къ ст. В. Михайловскаго. Ежег. Имп. Т. 1[illegible]., вып. 4).

„Донъ-Кихотъ“ Массне на сценѣ Московскаго Большого театр[illegible] (Е. А. Попелло—Давыдова въ роли Педро, Ф. И. Шаляпинъ въ роли Донъ-Кихота и В. Лосскій въ роли Санхо-Панчо).

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*

LIBRARY
MAR 16 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Н. Х. РЫБАКОВЪ
КЪ СТ. В. МИХАИЛОВСКАГО „Н. Х. РЫБАКОВЪ“
(ЕЖЕГ. ИМП. Т., 1911 г., ВЫП. I)

# КАКЪ ВОЗНИКЛИ ДРАМАТИЧЕСКІЕ КУРСЫ.

(Отрывокъ изъ воспоминаній).

## Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ.

СЦЕНИЧЕСКАЯ дѣятельность всегда манила и манитъ къ себѣ женщинъ призракомъ самостоятельности въ этой сферѣ. Но такъ ли это на самомъ дѣлѣ? Несомнѣнно, въ сферѣ искусства женщина можетъ занять равное съ мужчиной положеніе, а иногда и высшее. Но, къ сожалѣнію, это удѣлъ не многихъ, большой величины талантовъ, да и тѣмъ надо попасть въ особенно благопріятную обстановку, чтобы блестѣть ярко, подчиняя себѣ все и вся.

Женщины же средняго дарованія или же только способныя къ сценической дѣятельности, помимо таланта, должны обладать большимъ характеромъ и волею, чтобы не дать силѣ обстоятельствъ задавить себя. И вотъ почему: во всякой дѣятельности другого рода женщина можетъ имѣть увѣренность въ силѣ своихъ познаній, она можетъ доказать ихъ на дѣлѣ. Въ сценической же дѣятельности это не всегда возможно. Здѣсь все условно, случайно, все непрочно, все зависитъ отъ обстоятельствъ.

Въ былыя времена, лѣтъ 30 назадъ, женщины, поступавшія на сцену, уже съ юныхъ лѣтъ какъ-либо соприкасались со сценой: или это шло преемственно изъ рода въ родъ, или родители имѣли косвенное отношеніе къ сценѣ. Пріемный отецъ Стрепетовой, напр., былъ театральнымъ парикмахеромъ. Ребенокъ росъ за кулисами въ эпоху царившихъ на сценѣ мелодрамы и трагедіи. Для изображенія сильныхъ страстей нуженъ былъ темпераментъ прежде всего, и если только онъ находился—актриса была готова; ей прощалась и неопытность, и неумѣнье держать себя на сценѣ. Патетическія мѣста пьесы искупали все. Съ этой точки зрѣнія дѣлали оцѣнку молодой актрисѣ и антрепренеры и старые актеры, безхитростно, но вдохновенно изображавшіе Велизаріевъ, Лировъ и Гамлетовъ. Актеръ-трагикъ Несчастливцевъ въ пьесѣ Островскаго «Лѣсъ» говоритъ: «Бросится женщина отъ любви въ воду—актриса».

Требованія къ сценической обстановкѣ въ тѣ времена предъявлялись минимальныя. Актрисѣ достаточно было бѣлаго кисейнаго платья для изображенія «ingénue» или «невинности» и чернаго бархатнаго (бумажнаго или плисоваго, какъ тогда называли) для героинь.

Вотъ и все. При такой постановкѣ дѣла сценическій успѣхъ опредѣлялся просто и справедливо; захватитъ публику актриса силою выражаемаго чувства—и карьера ея опредѣлялась. Какъ бы ни была сильна соперница покровительствомъ богатыхъ и высокопоставленныхъ лицъ, завоевавшая симпатію публики актриса была сильнѣе, потому что *эта публика* не давала въ обиду своихъ любимицъ. Большею частью эти «любимицы» (слово премьерша еще не существовало тогда) провинціальныя актрисы того времени были необычайно скромны, получали грошевое содержаніе (какъ, напр., Стрепетова), были иногда обременены семьями (какъ, напр., знаменитая Фанни Козловская) и страстно любили искусство, безъ громкихъ фразъ и безъ громкихъ словъ. Это была эпоха романтизма и на сценѣ и за кулисами. Любовь между актеромъ и актрисой кончалась большей частью бракомъ, и молодая пара начинала сперва вдвоемъ, а потомъ и съ семьей переносить тяготы кочевой артистической жизни. Быть на «содержаніи» считалось стыдомъ, да и такія актрисы, если даже интриговали, но были бездарны, не имѣли значенія къ труппѣ и утилизировались для эпизодическихъ ролей съ туалетами. Въ тѣ патріархальныя времена никакихъ газетныхъ рекламъ, никакихъ «интервью» не существовали, и съ этой стороны молодая, не имѣющая богатаго покровителя актриса могла быть спокойна: никто не затронетъ ее въ печати ради угожденія богатой бездарности; лишь публика дѣлала ей и оцѣнку и рекламу. Когда умерла вышепомянутая Фанни Козловская, студенты въ Харьковѣ несли на рукахъ ея гробъ до кладбища, а городъ поставилъ ей памятникъ. Такую память оставила по себѣ эта актриса. Чѣмъ-то необъятно поэтичнымъ вѣетъ отъ трогательнаго образа ея. Она обожала своего мужа, талантливаго музыканта и добраго, но довольно безпутнаго малаго, причинявшаго ей не мало горя; она безумно любила своего ребенка и, перешивая и передѣлывая для сцены свои убогія платьица, растила и холила его. Сцену она любила беззавѣтно. И все это совмѣщалось!!! Изъ театра домой, изъ дому въ театръ—такъ проходила жизнь ея. Ни къ какимъ интригамъ, ни къ какимъ низостямъ не прибѣгала она для достиженія успѣха. Его дѣлалъ талантъ. Конечно, въ настоящее время, когда измѣнились условія жизни вообще и театральной въ особенности, и такой талантъ могъ бы, пожалуй, погибнуть. Не легко теперь обратить на себя вниманіе безъ газетныхъ рекламъ, безъ туалетовъ и бриллiантовъ, которыми развратила публику хлынувшая на сцену наглая бездарность, желающая себѣ лишь сдѣлать рамку изъ сценической дѣятельности. Актрисы эти эфемерны, правда, но купленная реклама, восхваляя ихъ, заставляетъ публику обращать на нихъ вниманіе, и нужно много силы воли, характера, чтобы честной, талантливой актрисѣ не потеряться среди нихъ и не дать задавить себя. Одной бороться трудно, и вотъ являются защитники изъ своей же, актерской, среды, и защита эта, по большей части приводитъ къ нелегальному браку, на который въ актерской провинціальной средѣ сложился, взглядъ, къ сожалѣнію, очень легкій. Въ послѣднее время только и слышишь что о такъ называемыхъ сезонныхъ бракахъ, оканчивающихся съ закрытіемъ сезона.

Но надо знать всѣ условія и особенности театрально-провинціальнаго быта, чтобы не очень осуждать женщинъ, попавшихъ въ такое положеніе. Когда антрепренеръ оказываетъ явное предпочтеніе той. которая имѣетъ богатые туалеты, имѣетъ на своей сторонѣ прессу, когда лучшія роли отдаются ей, болѣе молодая и талантливая глотаетъ слезы обиды, сознавая, что не въ искусствѣ и не въ талантѣ тутъ дѣло; и невольно хочется сочувствія, хочется излить свое горе, иногда и свою злость... и такимъ психологическимъ моментомъ пользуются обыкновенно мѣстные закулисные Донъ-Жуаны. въ числѣ которыхъ бываютъ и многіе антрепренеры, режиссеры и другое театральное начальство. На почвѣ сочувствія и начинаются романы въ закулисной, провинціальной, совершенно обособленной и замкнутой въ себѣ жизни. Интересоваться чѣмъ либо, помимо ея, рѣшительно нѣтъ возможности, нѣтъ времени прежде всего. Въ погонѣ за сборами приходится ставить и репетировать все новыя и новыя пьесы, часто лишенныя и сценическаго и литературнаго интереса, но газеты приносятъ свѣдѣнія, что онѣ шли въ Петербургѣ или Москвѣ, и пьесы ставятся иногда на одинъ разъ.

Преимущества прежняго времени для актера или актрисы сказывается и тутъ. Прежде не было такого обилія драматическихъ авторовъ и репертуаръ изъ года въ годъ ставили одинъ и тотъ же, такъ что артисты имѣли болѣе свободнаго времени и не были такъ завалены въ сущности неблагодарной работой.

Конечно, Императорская сцена не можетъ идти въ сравненіе съ частной и провинціальной. Въ качествѣ казеннаго учрежденія, матеріально обезпеченнаго, она даетъ своимъ артистамъ возможность спокойно работать, даже слишкомъ спокойно, что, пожалуй, лишаетъ извѣстной нервности артистическую работу и придаетъ ей нѣкоторую академическую сухость.

Вслѣдствіе довольно ограниченнаго числа постановокъ новыхъ пьесъ на Императорской сценѣ и большого персонала артистовъ, имѣющихъ уже извѣстное имя, участіе которыхъ интересно автору, молодежь невольно обрекается на бездѣйствіе, что, пожалуй, губительнѣе для нея, чѣмъ напряженная работа. Вотъ почему въ прежнія времена молодые артисты брали отпускъ въ провинцію — «обыгрываться», и это приносило имъ и дирекціи большую пользу. Молодые актеры являлись на Императорскую сцену уже не учениками, а артистами съ нѣкоторымъ опытомъ, который пріобрѣли не на глазахъ столичной публики.

Когда со сцены стали исчезать мелодрама и трагедія, и вмѣсто опредѣленныхъ типовъ, начали нарождаться туманные образы, скорѣе намѣки на типы и характеры, — непосредственнымъ талантамъ нечего было дѣлать и стали они переводиться. На сцену устремились лица, совершенно чуждыя ей, незнакомыя съ ея техникой, и то, что прежде «дѣти театра» усваивали наглядно, шутя, требовало теперь «изученія». Отсюда возникновеніе драматическихъ школъ, въ которыя поступали уже люди съ образовательнымъ цензомъ.

Долгое время какъ въ обществѣ, такъ и среди актеровъ, существовало предубѣжденіе противъ драматической школы вообще. Приходилось слышать мнѣніе, что систематическое образованіе, школьныя упражненія—педантизмъ, который можетъ подавить талантъ актера: актеру нужно-де только «нутро», а ему не выучиться. Мнѣніе это поддерживалось примѣромъ Мочалова и Щепкина, двухъ колоссовъ сцены, никакихъ курсовъ и школъ не проходившихъ. Гёте въ своемъ «Wilhelm Meisters Lehrjahre» говоритъ: «Конечно, первое и послѣднее, начало и конецъ для актера—талантъ, но въ серединѣ между ними будетъ многаго недоставать, если образованіе не сдѣлаетъ артиста такимъ, какимъ онъ долженъ быть въ искусствѣ. Это упущеніе можетъ имѣть даже большее значеніе для генія, чѣмъ для человѣка, одареннаго обыкновенными способностями, потому что первый можетъ легче попасть на ложный путь, чѣмъ второй, вслѣдствіе бòльшей воспріимчивости и энергіи его силъ». Геніальные художники на сценѣ, какъ и въ другихъ сферахъ, рѣдки, и высокій уровень сценическаго искусства долженъ поддерживаться общими усиліями образованныхъ, умѣлыхъ исполнителей, подготовленныхъ школой, которая и должна поставить это себѣ главной задачей. Императорскій театръ, какъ и всякій серьезный театръ, сознающій свою могущественную воспитательную силу, помимо талантовъ, долженъ имѣть въ своемъ распоряженіи такихъ интеллигентныхъ работниковъ сцены. Безъ нихъ немыслимъ классическій репертуаръ. Когда на сценѣ Московскаго Имп. Малаго Театра началъ водворяться такъ называемый «крыловскій» репертуаръ, а на Александринскомъ театрѣ оперетка, дѣло образцовыхъ театровъ стало замѣтно клониться къ упадку. Школьное дѣло было въ полнѣйшемъ забросѣ, драматическій классъ хотя и существовалъ при балетномъ училищѣ, но скорѣе номинально. Въ Москвѣ получалъ жалованье въ качествѣ преподавателя второстененный актеръ Колосовъ, въ Петербургѣ—нѣкій Свѣденцовъ.

## КАКЪ ВОЗНИКЛИ ДРАМАТИЧЕСКІЕ КУРСЫ.

Мысль о созданіи серьезной драматической школы явилась у извѣстнаго знатока и любителя театра С. А. Юрьева, переводчика многихъ классическихъ піесъ. Горячій поборникъ мысли о театрѣ, какъ о могущественномъ орудіи нравственнаго воспитанія общества и народа, С. А. Юрьевъ высоко ставилъ значеніе артиста и возмущался тѣмъ, что текущій репертуаръ умаляетъ это значеніе, низводя актера до степени гаера. Ни о какомъ воспитательномъ значеніи театра не могло быть и рѣчи при такомъ положеніи вещей. Классическій репертуаръ былъ заброшенъ, лучшія произведенія нашихъ авторовъ если и держались еще въ репертуарѣ, то только благодаря послѣднимъ могиканамъ труппы, а подавляющее большинство актеровъ довольствовалось дешевыми лаврами современныхъ піесъ, авторы которыхъ усердно фотографировали жизнь. Потребность поднятія все болѣе и болѣе падающаго уровня художественности сценическаго исполненія становилась все настойчивѣе и яснѣе. Надо было всѣми силами изыскивать способы къ улучшенію дѣла и въ числѣ этихъ способовъ вопросъ о школѣ сценическаго искусства занялъ наиболѣе видное мѣсто.

Въ Москвѣ надъ проектомъ школы работалъ С. А. Юрьевъ, а въ Петербургѣ попытка созданія драматической школы была сдѣлана Коровяковымъ въ 1883 г.

Идея такой школы нашла себѣ поддержку въ Обществѣ Любителей Сценическаго Искусства. Предсѣдателемъ этого общества былъ П. Н. Исаковъ, вице-предсѣдателемъ графъ А. А. Голенищевъ Кутузовъ, членами Комитета К. Случевскій, Д. Карапчевскій, А. Ротъ, кн. Цертелевъ и, благодаря ихъ стараніямъ, положенъ былъ первый камень основанія школы сценическаго образованія для актера.

Программа этой школы во многомъ сходилась съ проектомъ С. А. Юрьева, но Д. Д. Коровяковъ не былъ большимъ сторонникомъ чрезмѣрнаго увлеченія «теоріей» въ вопросѣ школьнаго преподаванія и главной задачей школы ставилъ обработку сценическаго матеріала: голоса, дикціи, движеній. Онъ говорилъ, что сценѣ нужны «образованные», но не «ученые» актеры. Въ составъ преподавателей этой первой школы сценическаго искусства приглашены были: В. П. Острогорскій, М. И. Писаревъ, Д. А. Каропчевскій, баронъ Клодтъ, А. Бардовскій, Л. Сакетти и я.

Просуществовавъ нѣсколько лѣтъ на средства этого общества и выпустивъ видныхъ сценическихъ дѣятелей, какъ-то: Пасхалову, Ге, Корвинъ-Круковскаго и другихъ, школа эта уступила мѣсто открывшимся драматическимъ курсамъ при Имп. театральномъ училищѣ, гдѣ и былъ примѣненъ проектъ Юрьева, хотя и съ сокращеніемъ общеобразовательныхъ предметовъ и четырехъ-годичнаго курса на трехъ-годичный.

25-го мая Министромъ Двора, гр. Воронцовымъ-Дашковымъ утверждена инструкція драматическимъ курсамъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ. Въ первые два года назначались занятія теоретическія и практическія, въ третьемъ году занятія исключительно практическія. Учебный годъ на курсахъ начинался 1-го сентября и продолжался до 1-го іюня. Предметы на драматическихъ курсахъ преподавались слѣдующіе:

1) Практика въ драматическомъ искусствѣ.
2) Литература русская и иностранная.
3) Исторія драмы и театра.
4) Бытовая исторія.
5) Французскій языкъ
6) Рисованіе и гримъ
7) Пластика и танцы.
8) Пѣніе сольное и хоровое.
9) Фехтованіе и военные пріемы.

Кромѣ того, на драматическихъ курсахъ преподавалась «Церковная исторія».

Обученіе драматическому искусству было поручено В. Н. Давыдову, М. П. Писареву, Н. Ф. Сазонову и мнѣ.

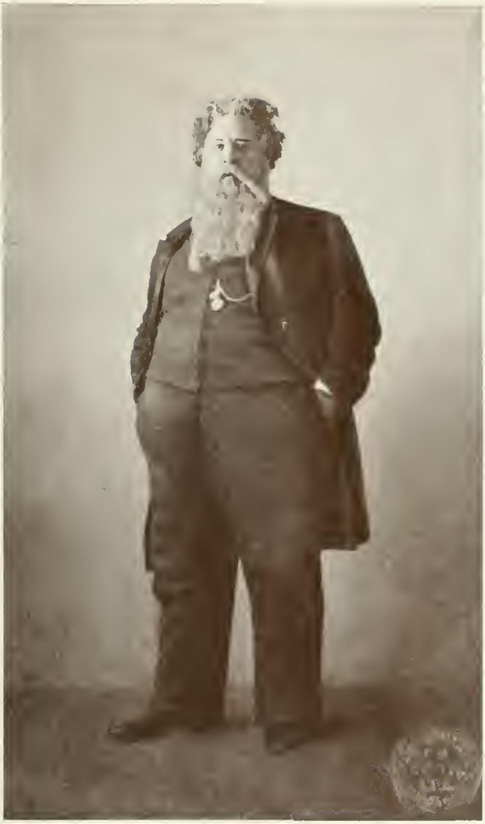
При поступленіи учащіеся могли выбирать себѣ преподавателей, но переходъ отъ одного преподавателя къ другимъ допускался лишь въ исключительныхъ случаяхъ при обоюдномъ согласіи преподавателей, заявляемомъ ими въ конференціи.

На драматическіе курсы принимались русскіе подданные всѣхъ сословій христіанскихъ вѣроисповѣданій: ученики не моложе 17-ти, а ученицы не моложе 16-ти лѣтъ. Плата за ученье полагалась 100 р. въ годъ, причемъ для перваго года она распредѣлялась слѣдующимъ образомъ: за первое полугодіе 25 р., за 2-е—75 р. Въ слѣдующіе года платилось по 50 р. за полугодіе. Такое распредѣленіе сдѣлано было въ виду того, что лица, поступившія на драматическіе курсы и не оказавшія въ теченіе четырехъ мѣсяцевъ достаточныхъ способностей, увольнялись изъ училища 1).

Пріемъ учащихся бывалъ каждый годъ передъ началомъ курса. Прошенія принимались съ 15-го по 30-е августа, причемъ къ прошенію прилагались: 1) аттестатъ того учебнаго заведенія, гдѣ желающіе поступить на курсы обучались; 2) метрическое свидѣтельство; 3) свидѣтельство о поведеніи отъ полиціи или отъ того учебнаго заведенія, гдѣ они воспитывались. Сверхъ того, несовершеннолѣтніе обязаны были представить отъ родителей или опекуновъ засвидѣтельствованное согласіе на поступленіе на драматическіе курсы. Лица, окончившія курсъ среднихъ учебныхъ заведеній, принимались на драм. курсы безъ экзамена; окончившіе курсы 5 классовъ гимназіи—по провѣрочнымъ испытаніямъ. Наконецъ, по экзамену, установленному конференціей училища, принимались лица хотя и не прошедшія гимназическаго курса, но обнаружившія несомнѣнныя способности къ драматическому искусству, доказанныя спеціальными испытаніями. Впослѣдствіи эти лица, кромѣ выпускнаго экзамена, должны были, однако, сдать экзаменъ въ объемѣ курса общеобразовательныхъ предметовъ, положеннаго для балетнаго отдѣленія. Для опредѣленія пригодности къ сценѣ

---

1) Этотъ пунктъ устава драм. курсовъ приводилъ иногда преподавателя въ большое затрудненіе. Не желая увлекать молодежь безплодными надеждами на славу и на успѣхъ (о которомъ, разумѣется, мечтали всѣ), приходилось сурово и непреклонно объявлять имъ о ихъ неспособности къ сценѣ, если она рѣзко выражалась. Обиженныя и оскорбленныя самолюбія устремлялись тогда въ частныя школы, которыя широко открывали имъ двери и отуманивали и убаюкивали ихъ самолюбіе въ продолженіе трехъ лѣтъ, беря за это, конечно, изрядную плату. Въ результатѣ множество загубленныхъ людей, не пригодныхъ уже ни къ какой дѣятельности.



К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КОРЧАГИНА
„ПОЛЕ БРАНИ“ І. КОЛЫШКО НА СЦЕНѢ
АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

поступавшіе на драматическіе курсы подвергались спеціальному испытанію, производимому конференціей училища, въ составъ которой входили: преподаватели курсовъ, режиссеръ русской драматической труппы, инспекторъ и почетные члены.

Въ концѣ учебнаго года назначались экзамены по всѣмъ предметамъ, проходимымъ на курсахъ, и ставились отмѣтки, которыя принимались во вниманіе при выводѣ общаго балла. На основаніи этого балла производился переводъ учащихся съ одного курса на другой, присуждались аттестаты и свидѣтельства. Лицамъ, окончившимъ драматическіе курсы съ аттестатомъ, присваивалось званіе неклассцаго художника, а получившимъ свидѣтельство объ окончаніи курсовъ это званіе давалось только по истеченіи трехълѣтней службы на сценѣ Имп. театровъ. Тѣмъ и другимъ по поступленію на сцену Имп. театровъ зачислялись въ дѣйствительную службу и два года занятій на курсахъ, что сокращало срокъ для полученія пенсіи за 20 лѣтъ.

Не могу не вспомнить съ сердечнымъ умиленіемъ о первыхъ годахъ моего преподаванія какъ въ частной, Коровяковской, такъ и въ Императорской школѣ. Дѣло было новое, интересное и въ него вкладывалось много энергіи какъ со стороны учащихъ, такъ и со стороны учащихся. Какъ благоговѣйно воспринимали послѣдніе раскрывавшіеся передъ ними таіны искусства. Правда, приходилось иногда охлаждать горячія головы, желавшія играть героинь во что бы то ни стало и не имѣвшихъ для этого достаточныхъ физическихъ данныхъ. Но надо правду сказать, что стремленіе блеснуть внѣшностью, костюмомъ не было главнымъ двигателемъ въ данномъ случаѣ... Нравились именно роли Маріи Стюартъ, Орлеанской дѣвы, и многія ученицы этого времени нашли свою дорогу, занимая видное мѣсто въ провинціи и на частныхъ сценахъ, какъ, напр., Миронова, Пасхалова и др. Насъ, преподавателей сценическаго искусства, не стѣсняли программой преподаванія. Мы могли вести его ad libitum. Но, не сговариваясь въ системѣ преподаванія, В. Н. Давыдовъ, М. И. Писаревъ и я вели классы почти въ одинаковомъ направленіи.

Первый курсъ занятій состоялъ исключительно изъ чтенія прозы и стиховъ, гекзаметра и басенъ. На второмъ курсѣ разучивались сцены и монологи изъ піесъ, причемъ главною задачею класса было преподаваніе пріемовъ, какъ обращаться съ порученной ролью, указаніе какъ должно относиться къ воспроизведенію извѣстнаго образа, разъясненіе его существенныхъ признаковъ и его соотношеній къ другимъ лицамъ піесы. На третьемъ курсѣ роли проходились въ полномъ объемѣ и, по мѣрѣ возможности, исполнялись цѣлыя піесы или акты изъ нихъ въ гримѣ и въ костюмахъ.

Н. Ф. Сазоновъ держался нѣсколько иного метода, приближаясь манерой преподаванія къ парижской консерваторіи, основанной главнымъ образомъ на преемственности традицій Comédie Française. Преподаватель парижской консерваторіи, выбравъ роль, подходящую ближе къ способностямъ ученика, начинаетъ «съ голоса» учить будущаго артиста и доводитъ свою работу до совершенства. Ученикъ играетъ роль Тартюфа или Армана Дюваль, точь въ точь копируя «создателя» этой роли на большой сценѣ— Comédie Française, Odéon или Gymnase. Но разумѣется, кромѣ школьной роли молодой артистъ ничего не умѣетъ играть. Не надо забывать, что во Франціи искусство чтенія очень распространено. Оно введено во всѣ городскія училища и въ консерваторію поступаетъ матеріалъ, относительно хорошо подготовленный.

У насъ же преподаваніе выразительнаго чтенія не особенно давно включено въ программы учебныхъ заведеній.

Извѣстный писатель П. Д. Боборыкинъ въ одной изъ своихъ лекцій объ искусствѣ чтенія справедливо замѣчаетъ, что у насъ едва ли не всего рѣзче сказывается контрастъ между общей развитостью молодыхъ дѣвушекъ и ихъ неумѣлостью не только художественно, а просто толково и пріятно читать стихи и прозу.

Поэтому, прежде чѣмъ давать ученикамъ отвѣтственныя роли въ драмахъ и комедіяхъ, надо научить ихъ читать «толково и пріятно», чего мы и добивались на первомъ курсѣ.

Въ нынѣшнія школы, преимущественно частныя, замѣчается приливъ элемента совсѣмъ нежелательнаго и для сцены безполезнаго. Дамы, желающія блистать своею внѣшностью на сценѣ, безъ намека на способность къ ней, дамы, не знающія куда дѣвать себя отъ скуки, неврастеники, ищущіе «переживаній», «настроеній», «перевоплощеній», но не желающіе посѣщать ни 1-го курса выразительнаго чтенія, ни класса maintien, ни фехтованія—словомъ никакихъ. Идеалы ихъ въ искусствѣ уже не «Марія Стюартъ» и не «Орлеанская дѣва», а *роковыя* «Женщина съ моря», «Гедда Габлеръ» и т. п. Самостоятельной работы проявить онѣ въ этихъ роляхъ не въ состояніи и все сводится къ подражанію той или другой видѣнной актрисѣ. Такіе типы совершенно не пригодны къ сценѣ, да обыкновенно, испытавъ неуспѣхъ въ одной изъ излюбленныхъ ролей, онѣ отпадаютъ отъ нея.

Между тѣмъ, теперь то сцена и нуждается особенно въ образованныхъ и разумныхъ дѣятеляхъ.

Въ настоящемъ репертуарѣ такъ много отводится мѣста лицамъ эпизодическимъ, что, и не играя 1-хъ ролей, то есть такъ называемыхъ героинь, можно найти себѣ интересную работу. Но для этого, прежде всего, нужно любить искусство, а не себя въ искусствѣ, и находить наслажденіе въ самой работѣ, такъ сказать, въ процессѣ творчества, а не въ аплодисментахъ часто неразборчивой толпы и не въ похвалахъ иногда не безпристрастной критики.

# ОБРАЗЧИКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ.

(Изъ прошлаго русскаго театра).

## П. СТОЛПЯНСКАГО.

### I.

Въ запискѣ Ѳаддея Булгарина, представленной имъ въ 1826 году черезъ А. Н. Потапова графу Бенкендорфу, есть любопытное указаніе на существовавшую въ то время цензуру театральныхъ представленій. Возникновеніе этой цензуры Булгаринъ объясняетъ очень просто [1]):

«Князь Шаховской, овладѣвшій (по дружбѣ съ графомъ Милорадо-«вичемъ) репертуаромъ, представляетъ однѣ свои піесы, изъ которыхъ «множество дурныхъ, и главныя роли роздаетъ своимъ питомцамъ и во-«обще состоящимъ подъ его покровительствомъ актрисамъ и актерамъ. «Журналы заговорили объ этомъ и князь Шаховской достигнулъ того, что «запрещено писать не только о піесахъ, представляемыхъ на театрѣ, но «даже объ игрѣ актеровъ».

Объясненіе Булгарина было очень просто, но неправдоподобно. Театральная цензура была вовсе не специфическимъ русскимъ изобрѣтеніемъ; на Западѣ въ то время, т. е. въ 20-хъ—30-хъ годахъ прошлаго столѣтія, дѣла обстояли еще хуже.

Такъ, «въ Мадридѣ, въ 1821 году запрещено было кричать во время «представленія, изъявлять неудовольствіе на игру актеровъ, чтобы не лишить ихъ бодрости, требовать повторенія аріи, вызывать актеровъ подъ «опасеніемъ пени или употребленія въ работу, *даже на галерахъ* [2]); въ «то же самое время «Брюссельскій магистратъ для поддержанія порядка

---

[1]) «Русская Старина» 1900 г., томъ 103, стр. 583.

[2]) «Сѣверная Пчела» 1826 г., № 116.

«издалъ регламентъ, въ которомъ воспрещается свистать, шикать «при появленіи на сценѣ актера, который *получилъ отъ дирекціи позво-«ленiе* играть на сценѣ» [1]), и наконецъ «до 1831 года въ Берлинѣ было «запрещено писать въ журналахъ критики на новыя піесы *прежде трехъ* «первыхъ представленій [2])».

Уже изъ этихъ примѣровъ видно, что на запрещеніе критиковать театральныя представленія въ петербургскихъ журналахъ вліяла не одна близость князя Шаховского къ петербургскому военному губернатору графу Милорадовичу.

Но если Булгаринъ и ошибался въ объясненіи причины бывшихъ цензурныхъ строгостей, то его доводы о необходимости разрѣшить печатаніе театральныхъ рецензій очень любопытны и заслуживаютъ тѣмъ болѣе вниманія, что просимое имъ разрѣшеніе послѣдовало очень скоро.

Булгаринъ считалъ театръ и театральныя рецензіи тѣмъ громоотводомъ, помощью котораго можно было отвлечь вниманіе публики отъ болѣе серьезныхъ политическихъ вопросовъ.

«Главное дѣло состоитъ въ томъ», говорилъ Булгаринъ въ вышецитируемой запискѣ [3]), «чтобы для всѣхъ вообще имѣть какую-нибудь одну «общую маловажную цѣль, напримѣръ, театръ, который у насъ долженъ «замѣнить сужденіе о камерахъ и министрахъ. Въ нашихъ столицахъ, «кромѣ театровъ, нѣтъ никакихъ публичныхъ увеселеній. Этотъ предметъ занимаетъ всѣ состоянія. Помѣщаемыя въ журналахъ статьи о театрѣ «служатъ пищею для всеобщихъ разговоровъ въ чертогахъ знатныхъ, въ «казармахъ и въ гостинномъ дворѣ».

Указавъ далѣе на главныя правила для писанія театральныхъ рецензій, Булгаринъ заканчиваетъ свои разсужденія слѣдующимъ образомъ:

«Я потому столько распространился о театрѣ, что почитаю это весьма «важнымъ дѣломъ къ успокоенію умовъ и водворенію въ публикѣ дов-

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1826 г., № 85.

[2]) «Сѣверная Пчела» 1831 г., № 19.

[3]) «Русская Старина» 1910 г., томъ 103, ст. 584.

«ренности къ правительству, ибо знаю всѣхъ литераторовъ и публику, съ «которой ежедневно бесѣдую, знаю въ точности, какое неудовольствіе «произвело сіе запрещеніе въ умахъ пылкаго юношества и даже людей «степенныхъ, любящихъ справедливость».

Очевидно. представленіе Булгарина подѣйствовало,—театральныя рецензіи уже въ 1828 году сдѣлались необходимою принадлежностью «Сѣверной Пчелы», но надо полагать, что, получивъ разрѣшеніе на помѣщеніе рецензій и обладая даже какъ бы привилегіей—въ другихъ органахъ печати рецензіи начали появляться гораздо позже—Булгаринъ былъ предупрежденъ, что онъ долженъ стремиться къ имъ же самимъ указанной цѣли.

Такимъ образомъ, на театральныя рецензіи «Сѣверной Пчелы» приходится взглянуть гораздо серьезнѣе и онѣ заслуживаютъ вниманія изслѣдователя Николаевской эпохи. Но есть и еще одно обстоятельство.

На Булгарина мы смотримъ въ большинствѣ случаевъ очень просто: мы считаемъ его агентомъ Бенкендорфа или III отдѣленія и думаемъ. что этою фразою все сказано. Но, къ сожалѣнію, Булгаринъ былъ не только агентомъ. Булгаринъ очень рельефно охарактеризовалъ самого себя почти въ концѣ своей дѣятельности, въ 1851 году. Въ одной изъ своихъ «Журнальной Всякой Всячины» онъ пишетъ про себя [1]):

«Я не дерзнулъ взять на себя такого важнаго званія (рыцаря) и по- «ступилъ къ избранной мною дамѣ въ званіе *оруженосца* или *конюшен- «наго*. Моя дама—прекрасная. преумная, любитъ забавы, новости, добрая, «великодушная, благодѣтельная... но дѣлать нечего, надо высказать.... «немножко капризна, какъ всѣ красавицы и почти всѣ умницы. Вы хо- «тите знать, кто такова моя дама, правильнѣе моя госпожа, изъ какого «званія и какой фамиліи. Все объяснится однимъ словомъ: это публика».

Да, дѣйствительно, Булгаринъ былъ оруженосцемъ, конюшеннымъ публики, массы обыкновеннаго, ординарнаго обывателя. Въ этомъ и заключалась тайна успѣха Булгарина: онъ служилъ, забавлялъ, но не училъ читателя: онъ умѣлъ подмѣчать общее настроеніе, общее желаніе и излагалъ его въ такой формѣ, которая была вполнѣ доступна большинству. Булгаринъ былъ врагомъ всякихъ «новыхъ словъ», но и большинство людей всегда враждебно относится къ «этимъ новымъ словамъ» и провозвѣстники «этихъ новыхъ словъ» только своимъ мученичествомъ могутъ превратить эти слова въ плоть и кровь, сдѣлать ихъ достояніемъ большинства.

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1851. № 82

Что Булгаринъ и «Сѣверная Пчела» пользовались успѣхомъ и выдающимся, объ этомъ свидѣтельствуютъ такіе люди, какъ Никитенко, Я. Гротъ, П. Плетневъ, которые никогда не были политическими и литературными друзьями Булгарина. Такъ Никитенко, въ своемъ дневникѣ, во время путешестія по Петербургскому учебному округу, подъ 22 іюля 1834 года, заноситъ слѣдующія строчки [1]):

«Вечеромъ былъ приглашенъ на балъ къ одному изъ здѣшнихъ почетныхъ чиновниковъ: дамы танцевали съ ужимками, а кавалеры всѣ «очень необразованные, ничего не читаютъ, кромѣ «Сѣверной Пчелы», въ «которую вѣруютъ, какъ въ *священное писаніе.* Когда ее цитируютъ — «должно умолкнуть всякое противорѣчіе».

Не менѣе характерное мѣсто найдемъ и въ перепискѣ Я. Грота, который пишетъ Плетневу слѣдующее [2]):

«Кастренъ (изслѣдователь Финляндіи и Сѣвера Россіи) разсказывалъ, «что гдѣ бы онъ ни былъ, даже у самоѣдовъ, въ Обдорскѣ и Березовѣ, самый извѣстный писатель—Булгаринъ. «Сѣверная Пчела» всюду. Сочиненія его «совершенно изодраны отъ чтенія, всѣ испещрены отмѣтками противъ «мѣстъ, которыя особенно нравятся. Эти мѣста многіе знаютъ наизусть. «Наблюденія эти Кастренъ сдѣлалъ особенно надъ священниками, которые «въ Булгаринѣ хвалятъ легкость и то, что онъ пишетъ, что ни попало».

Эти три обстоятельства: экстраординарность разрѣшенія помѣщать рецензіи, характеръ самихъ рецензій и распространенность «Сѣверной

---

[1]) «Дневникъ Никитенно», изданіе 1904 г., томъ 1, стр. 248.

[2]) Переписка Я. Грота и П. Плетнева, томъ II, стр. 252.

Пчелы» заставляетъ еще серьезнѣе взглянуть на заинтересовавшую насъ тему. Анализируя рецензіи «Сѣверной Пчелы», мы, такимъ образомъ, можемъ прослѣдить не только взглядъ правительственныхъ сферъ, но и взглядъ большинства петербургскаго общества. До сихъ поръ мы, выражаясь театральнымъ жаргономъ, занимались главнымъ образомъ первыми сюжетами, какъ въ самой исторіи, такъ и въ исторіи литературы, въ исторіи театра, оставляя безъ особаго вниманія толпу,—сѣрое, однообразное по внѣшнему виду, большинство. Но вѣдь герой и толпа далеко не одно и тоже.

## II.

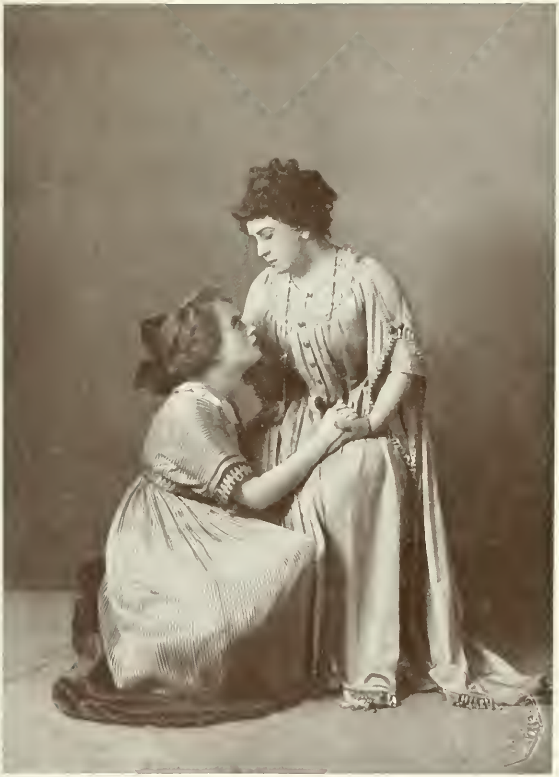
Просматривая рецензіи «Сѣверной Пчелы» за періодъ 1828—1854 годовъ, мы найдемъ подъ ними рядъ различныхъ подписей, начиная съ М. Я—въ, про котораго писали:

«Михайло Яковлевъ безъ спора
«Достоинъ всякой похвалы,
«Гроза бутылокъ и актеровъ
«И трутень «Сѣверной Пчелы»[1])

вплоть до Р. З., т. е. Рафаила Зотова, автора «Таинственнаго Монаха», съ скромною гордостью заявлявшаго въ 1851 году: «это — наша 108 пьеса, разыгрываемая на здѣшнихъ сценахъ»[2]). Но, когда начнемъ анализировать эти рецензіи, сравнивать ихъ одну съ другою, невольно обратимъ вниманіе на замѣчательное между ними сходство: всѣ онѣ писаны какъ будто однимъ и тѣмъ же лицомъ, въ нихъ находимъ однѣ и тѣ же мысли, одни и тѣ-же мнѣнія, чуть ли даже не одинаковыя выраженія. Личность авторовъ,— несмотря на то, что между ними были вполнѣ не сходные характеры, какъ, напримѣръ, Михаилъ Яковлевъ и Ѳедоръ Кони — совершенно пропадаетъ: редакторскій карандашъ Булгарина проводитъ рѣзко нивеллирующую линію. Поэтому мы можемъ разсматривать эти рецензіи совер-

---

[1]) Щукинскій сборникъ, т. IV, стр. 286.
[2]) Сѣверная Пчела 1851 г. № 105.



М. А. ВЕДРИНСКАЯ (ЛИПОЧКА) И М. А. ПОТОЦКАЯ (АГНІЯ).
„ЖУЛИКЪ“ И. ПОТАПЕНКО НА СЦЕНѢ
АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

шенно безотносительно ихъ авторовъ, не припоминая хотя бы даже вкратцѣ ихъ біографіи. Предъ нами является не М. Я—въ, ни Р. З., ни кто либо другой, а рецензентъ «Сѣверной Пчелы». Вообще надо замѣтить, что едва ли найдется въ нашей литературѣ другой примѣръ такого обезличиванія авторовъ, подведенія газетнаго матеріала подъ одинъ общій видъ, какъ это было въ «Сѣверной Пчелѣ». Выработанъ былъ разъ навсегда трафаретъ и достойная чета — Николай Гречъ и Ѳаддей Булгаринъ — пользовались имъ во все время ихъ долгой литературной дѣятельности. И эта черта дѣятельности редакторовъ «Сѣверной Пчелы» зависѣла не только отъ личныхъ ихъ свойствъ: отъ нежеланія выдвигать индивидуальности, отъ вражды ко всему оригинальному, молодому, сильному; нѣтъ, въ этомъ надо видѣть и политическій характеръ: дисциплинировали читателя, пріучали его мыслить къ извѣстному шаблону, а вѣдь и капля, падая за каплею, долбитъ камень...

Обращаясь къ нашей темѣ, можно выразить увѣренность, что театральныя рецензіи, появляясь чуть ли не каждую недѣлю, въ продолженіе 30 лѣтъ, должны были произвести свое вліяніе на читающую публику.

Механизмъ рецензій, введенный Булгаринымъ, приблизительно, съ тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія, былъ слѣдующій: ежегодно, на второй или третьей недѣлѣ Великаго поста, въ «Сѣверной Пчелѣ» появлялся фельетонъ (замѣтимъ въ скобкахъ, что въ 1849 году въ «Сѣверной Пчелѣ» были напечатаны слѣдующія, характерныя по тому времени, строки [11]): «съ 1849 года нѣтъ фельетона въ «Сѣверной Пчелѣ», а есть «Пчелка», «которая будетъ летать и кружиться на опредѣленномъ для нея поприщѣ, «жужжать про всякія были и небылицы»—вліяніе французской революціи 1848 года отразилось и здѣсь, вѣдь фельетонъ былъ созданіе французовъ), такъ вотъ появлялся фельетонъ или пчелка подъ общимъ заглавіемъ «Годовой Обзоръ театральныхъ дѣйствій» [12]).

---

[11]) «Сѣверная Пчела» 1849 г. № 5.

[12]) Смотри Сѣверную Пчелу» 1835 г. № 219; 1840 г. № 75; 1843 г. № 52; 1844 г. № 50; 1845 г. № 53, 1846 г. № 50; 1847 г. № 37; 1849 г. № 59; 1850 г. № 64; 1851 г. № 59; 1854 г. № 96.

Обыкновенно этотъ обзоръ начинался слѣдующимъ абзацемъ [13]:

«Мы всегда начинаемъ нашъ годовой обзоръ съ Русской Труппы [14]. «Несмотря на превосходство Италіанской, Французской и балетной, Рус«ская составляетъ основу нашей народной славы въ драматически лите«ратурномъ отношеніи. Всѣ прочіе театры составляютъ предметъ роскоши, «Русская же—необходимость, близкую нашему сердцу».

Этотъ лейтъ-мотивъ варіировался различнымъ образомъ, но сущность оставалась одна и та же,—правда, въ другихъ мѣстахъ своей газеты Булгаринъ помѣщалъ и такіе возгласы [15]:

«Скажите по совѣсти, что было бы, еслибъ у насъ не было француз«скаго театра? Конечно. мы также вкусно ѣли и пили, также бы спали, «но душѣ и уму не доставало бы многаго!»...

Или даже допускалъ сожалѣнія, вродѣ слѣдующаго [16]:

«Въ блистательной столицѣ могущественной Имперіи нѣтъ Италіан«ской Оперы, такъ сказать, жемчужины Европейской образованности»!

Но все это были только отступленія, и въ своихъ годовыхъ отчетахъ Булгаринъ или его сотрудники повторяли мысль, что русская сцена, русскій театръ для насъ необходимъ выражали радость, что прогрессъ этого театра замѣтенъ.

«Театръ, безспорно, есть одно изъ пріятнѣйшихъ увеселеній всякаго «образованнаго общества»—писалось въ 1851 году [17],—«страсть къ театру, «видимо, развивается во всѣхъ сословіяхъ петербургскаго общества. Дѣй«ствительно, мудрено придумать что-нибудь *пріятнѣе* и *невиннѣе* теат«ральныхъ зрѣлищъ. Карты, пирушки, пикники, катанія,—все влечетъ за «собою разнаго рода вредныя послѣдствія, но театръ соединяетъ пріятное «и полезное». И далѣе [18]: «въ послѣднее время любовь къ сценическимъ

---

[13] Правописаніе—съ большой буквы—подлинника.

[14] «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 59.

[15] «Сѣверная Пчела» 1843 г. № 107.

[16] «Сѣверная Пчела» 1848 г. № 5.

[17] «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 48.

[18] «Сѣверная Пчела» 1851 г. № 81.

«зрѣлищамъ до такой степени распространилась въ Россіи, что во многихъ «даже отдаленныхъ губерніяхъ Россіи 19) театръ сдѣлался потребностью: «составились труппы актеровъ, разыгрывающихъ піесы по своимъ силамъ, «и эти представленія сокращаютъ теперь въ провинціи длинные зимніе «вечера, посвященные прежде исключительно картамъ».

Такимъ образомъ, въ предисловіи къ ежегодному обзору театровъ изъ года въ годъ повторялась одна и таже мысль — о необходимости и важности русскаго театра. Но послѣдній разсматривался почти исключительно, какъ «пріятнѣйшее» удовольствіе, или увеселеніе; театръ долженъ былъ сокращать длинные зимніе вечера, посвященные картамъ. Въ этомъ то и заключалась разница взглядовъ Булгарина и молодой школы литераторовъ, которую онъ презрительно величалъ «натуральной» и во главѣ которой стоялъ Бѣлинскій. Вмѣсто предъявляемыхъ Бѣлинскимъ серьезныхъ требованій къ театру, вмѣсто утвержденія, что театръ долженъ быть школою, доказывалось, что театръ только «удовольствіе», только «развлеченіе», и уже въ крайнихъ случаяхъ допускалось, что театръ можетъ и «поучать», но ни въ какомъ случаѣ «учить». И большинство, конечно, проникалось не взглядами Бѣлинскаго, которые были для большинства далеко не по плечу, да и къ тому же излагались слишкомъ серьезно и

---

19) Считаемъ здѣсь умѣстнымъ извлечь слѣдуюшую справку о количествѣ театровъ въ Россіи въ началѣ царствованія Николая I. (Смотри «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 23). Въ Россійской Имперіи находятся 23 театра, а именно: 13 русскихъ. 5 нѣмецкихъ, 2 французскихъ и 1 польскій; въ С.-Петербургѣ—русскій, нѣмецкій, французскій и италіанскій; нѣмецкіе въ Митавѣ, Ревелѣ, Ригѣ и Кронштадтѣ; польскій въ Кіевѣ, русскіе въ Москвѣ, Воронежѣ, Казани, Калугѣ, Костромѣ, Нижнемъ Новгородѣ, Орлѣ, Псковѣ, Рязани, Саратовѣ, Тулѣ, Харьковѣ; второй итальянскій въ Одессѣ. Временные театры были въ Ярославлѣ, Рыбинскѣ, Енисейскѣ. Представленія въ театрѣ давались: 1 разъ въ недѣлю въ Псковѣ и Саратовѣ. 2 раза въ недѣлю въ Казани. Калугѣ, Кронштадтѣ, Тулѣ; 3 раза—въ Нижнемъ Новговодѣ, Одессѣ и Орлѣ (театръ графа Каменскаго) и Рязани; 4 раза – въ Воронежѣ; 5 разъ въ Кіевѣ и Харьковѣ, Начинались представленія: въ $5^{1}/_{2}$ часовъ вечера въ Калугѣ, въ 6 час. веч. въ Кіевѣ, Кронштадтѣ, въ $6^{1}/_{2}$ ч. веч. въ Казани, Одессѣ. Рязани; въ 7 ч. веч. въ Харьковѣ, въ $7^{1}/_{2}$ ч. въ Воронежѣ. Въ остальныхъ пунктахъ начало представленій не указано.

пространно; большинство подхватывало афоризмы Булгарина, къ тому же они были и патріотичны и народны. А «народность», конечно, правильно понимаемая, какъ это не разъ разъяснялось официозными писателями, стояла во главѣ тогдашней политики.

Послѣ такого вступленія въ ежегодныхъ обзорахъ слѣдовала статистика: указывалось, когда начались и закончились театральныя представленія, сколько ихъ было числомъ, сколько давалось новыхъ піесъ; далѣе приводились и сокращенныя названія вновь поставленныхъ піесъ съ очень характерною оцѣнкою ихъ, примѣрно въ слѣдующемъ родѣ: «Полууспѣхъ, давалась 2 раза». «Блистательнѣйшій успѣхъ, давалась 17 разъ». «Полный провалъ, 1 разъ».

Обзоръ даже не дѣлалъ и попытки анализировать, объяснить, что произошло за истекшій годъ. Онъ являлся просто на просто хорошимъ бухгалтерскимъ отчетомъ и, конечно, не могъ пробуждать въ читателѣ зловредныхъ мыслей, которыя, безспорно, появлялись при чтеніи Бѣлинскаго; зато, прочитавъ такой отчетъ, обыватель былъ въ полной увѣренности, что онъ вполнѣ ознакомился съ положеніемъ дѣлъ и, кромѣ того, могъ высказать нѣсколько общихъ мѣстъ. А въ этомъ только и нуждался обыватель.

Кромѣ годовыхъ обзоровъ, помѣщались текущія рецензіи. Онѣ были «обыкновенныя» и «боевыя», если такъ можно выразиться.

Авторомъ послѣднихъ обыкновенно былъ самъ Ѳаддей Булгаринъ и помѣщалъ ихъ въ своемъ субботнемъ фельетонѣ «Журнальныя Всякія Всячины» или же въ своихъ «Замѣткахъ, выпискахъ, корреспонденціяхъ, Ѳ. Б.». Эти замѣтки писались или передъ бенефисомъ или передъ первыми представленіями.

Тонъ предбенифисной замѣтки въ большинствѣ случаевъ благожелательный, замѣтки передъ первыми представленіями обыкновенно выражали, если не прямую увѣренность, то во всякомъ случаѣ сильную надежду, что новая піеса явится украшеніемъ русской сцены, вплететъ лишній лавръ въ вѣнокъ автора. И только въ рѣдкихъ случаяхъ, когда авторъ принадлежалъ къ ненавистной Булгарину натуральной школѣ или актеръ-бенефиціантъ чѣмъ нибудь прогнѣвилъ Булгарина, послѣдній выпускалъ свое жало.

Очень рѣдко самъ Булгаринъ помѣщалъ подробные разборы, въ этихъ случаяхъ дѣло шло о такихъ выдающихся событіяхъ русской сцены того времени, какъ постановка «Ревизора», «Рука Всевышняго Отечество спасла» и т. п.

Обыкновенныя рецензіи помѣщались черезъ недѣлю, много двѣ послѣ перваго представленія, когда впечатлѣніе еще не успѣло сгладиться, и онѣ то должны были служить для читающей публики тѣмъ критеріемъ, которымъ можно и должно было руководиться.

## III.

Трафаретъ для обыкновенныхъ театральныхъ рецензій былъ слѣдующій: въ заголовкѣ рецензіи выписать полностію названіе піесъ, шедшихъ въ разсматриваемый бенефисъ или въ очередный спектакль, затѣмъ разсказать вкратцѣ содержаніе піесы; далѣе нужно было указать источникъ, откуда заимствована піеса, есть ли она оригинальное произведеніе, переводъ, передѣлка. При этомъ особенное вниманіе обращалось на заглавіе въ афишѣ, и горе тому автору, который хотѣлъ переводную или передѣланную піесу выдать за свою собственную, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» обладалъ достаточнымъ запасомъ сарказма и при разборѣ писалъ вродѣ слѣдующихъ строкъ:

«Очень милъ.... но по долгу званія на насъ лежитъ тяжелая «обязанность разочаровать автора, и мы должны сказать ему по секрету, «что онъ напрасно считаетъ себя сочинителемъ, это просто переводъ до«вольно стараго французскаго водевиля «L'oncle rival» [20]).

Относительно собственно критической части рецензій «Сѣверной Пчелы» можно указать на слѣдующія характерныя черты.

Общепризнанные авторитеты и особенно иностранной литературы «Сѣверная Пчела» никогда не стремилась поколебать, наоборотъ, она и съ своей стороны поддерживала этотъ общепризнанный авторитетъ. Такъ, напримѣръ, разбирая трагедію Шиллера «Коварство и Любовь», рецензентъ писалъ [21]):

---

[20]) «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 222.

«Не взирая на дурной переводъ, трагедія имѣла полный успѣхъ. Мрач«ный геній Шиллера извлекъ изъ двухъ крайностей природы человѣческой—«добродѣтели и злодѣйства — самыя рѣзкія черты и составилъ изъ нихъ «характеры для своей трагедіи, украсивъ оную всѣми цвѣтами возвышен«наго краснорѣчія и логики въ противуположность съ софизмами и про«стыми изліяніями сердца. Великій писатель достигъ своей цѣли: онъ, «такъ сказать, играетъ душою зрителя и возбуждаетъ въ немъ всѣ ощу«щенія, всѣ впечатлѣнія, которыя только можно привести въ движеніе. «Противники романтизма возставали противъ этой піесы, но мы, напро«тивъ того, восхищаясь изящнымъ во всѣхъ родахъ, почитаемъ сіе произ«веденіе Шиллера въ числѣ лучшихъ плодовъ всѣхъ литературъ».

Но такія обширныя замѣтки были довольно рѣдки. Разбирая произведеніе корифеевъ западной литературы, «Сѣверная Пчела» бывала обыкновенно лаконична и отзывы ея носили безапелляціонный характеръ. Такъ. напримѣръ, про «Вильгельма Теля» Шиллера говорилось [22]): «заслужилъ единогласный и блестящій вызовъ черезъ публику»; про «Школу Злословія» Шеридана [23]): «она переведена на русскій языкъ лѣтъ за 35 передъ «симъ и съ того времени играется у насъ съ успѣхомъ и принимается «публикою съ удовольствіемъ»; про «Школу женщинъ» Мольера [24]): «не«смотря на свои 175 лѣтъ, она до сихъ поръ насъ плѣняетъ».

Но если по существу піесы говорилось сравнительно немного и главнымъ образомъ общими мѣстами, то за то переводныя піесы позволяли рецензенту порадоваться успѣхамъ переводовъ («Русскій переводъ насъ «порадовалъ, онъ очень хорошъ и написанъ стихами подлинника, но окон-

---

[21]) «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 1[illegible].

[22]) «Сѣверная Пчела» 1830 г. № 8.

[23]) «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 68.

[24]) «Сѣверная Пчела» 183[illegible] г. № 137.

«чаніи піесы публика вызвала переводчика» [25]), указать, что произведенія выдающихся иностранныхъ писателей служатъ хорошею школою для русскихъ актеровъ («Мы думаемъ, что комедіи Мольера въ хорошихъ переводахъ, тщательно, добросовѣстно, со всей любовью къ искусству обставленныя, могли бы принести пользу нашимъ молодымъ артистамъ. Съ «Мольеромъ было бы надъ чѣмъ поработать» [26]).

Разсматривая рецензіи «Сѣверной Пчелы» относительно произведеній корифеевъ западной литературы, мы невольно должны обратить вниманіе на одну характерную сторону рецензій «Сѣверной Пчелы»; эта сторона особенно рельефно выразится, если мы прослѣдимъ отзывы «Сѣверной Пчелы» о «Гамлетѣ» Шекспира и припомнимъ работы В. Бѣлинскаго.

«Сѣверная Пчела» неоднократно писала о «Гамлетѣ» [27]). Въ этихъ рецензіяхъ указывалось, что «у насъ на Руси улыбнулось необыкновенное «счастіе «Гамлету» Шекспира. Въ 1828 году вышелъ переводъ г. Вронченко; «этотъ переводъ, особенно для своего времени, весьма замѣчательный, «остался однакожъ почти незамѣченнымъ. Въ 1837 году вышелъ другой «переводъ, сдѣланный ловкою рукою Н. А. Полеваго, имѣвшій въ виду исключительно сценическое произведеніе знаменитой трагедіи Шекспира. «Н. А. Полевой вполнѣ достигъ своей цѣли, переводъ его имѣлъ огромный «успѣхъ на обѣихъ столичныхъ сценахъ и во всѣхъ провинціальныхъ «театрахъ; многіе стихи, многія выраженія его перевода взошли въ пословицу. Нынѣ (въ 1844 году) появился новый переводъ «Гамлета», сдѣланный въ Харьковѣ г. А. Конебергомъ». Далѣе допускались такія выраженія: «*Излишне говорить* о самой піесѣ, которая по особенному стеченію обстоятельствъ сдѣлалась у насъ *столь народною* піесою, какъ у англичанъ, потому что, когда бы ни давали ее, всегда найдутся зрители». Но и только,—кромѣ этихъ общихъ мѣстъ, число библіографическихъ справокъ, рецензентъ или рецензенты не давали ничего, не пытались разъяснять характеръ «Гамлета», не пытались навести читателя на тѣ тревожные, старые и въ то же время вѣчно юные вопросы, которые могли зародиться у болѣе или менѣе пытливаго зрителя. Но послѣднее и не входило въ задачу «Сѣверной Пчелы», ея рецензіи вовсе не должны были стремиться развивать зрителей, заставить ихъ пошевелить мозгами—нѣтъ, нашъ средній обыкновенный зритель считалъ работу головою не входящей въ его обязанности. Не знать, что существуетъ Шекспиръ, что Шекспиръ написалъ «Гамлета», о содержаніи котораго, какъ замѣчала «Сѣверная Пчела», даже излишне говорить—значило бы показать свою необразованность; вдаваться во всѣ тонкости анализа «Гамлета», наоборотъ, показало бы принадлежность къ вольномыслящимъ, къ тѣмъ людямъ, которые состоятъ на замѣчаніи. Нужна была золотая середина. Нужно было, попавъ въ какую нибудь гостинную, въ русское общество 30—40-хъ годовъ прошлаго столѣтія, не ударить лицомъ въ грязь—и читатель «Сѣверной Пчелы» извлекалъ изъ ея рецензій вполнѣ подходящій матеріалъ. Онъ могъ блеснуть знаніемъ отечественной литературы, указавъ, что «Гамлетъ» уже трижды переведенъ на русскій языкъ, могъ удовлетворить, наконецъ, чувству народной гордости, сказавъ, что «Гамлетъ» сдѣлался народной піесой, т. е. вполнѣ заслужить отзывъ:

---

[25]) «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 18 отзывъ о переводѣ П. Г. Ободовскаго трагедіи Шиллера „Донъ-Карлосъ“.

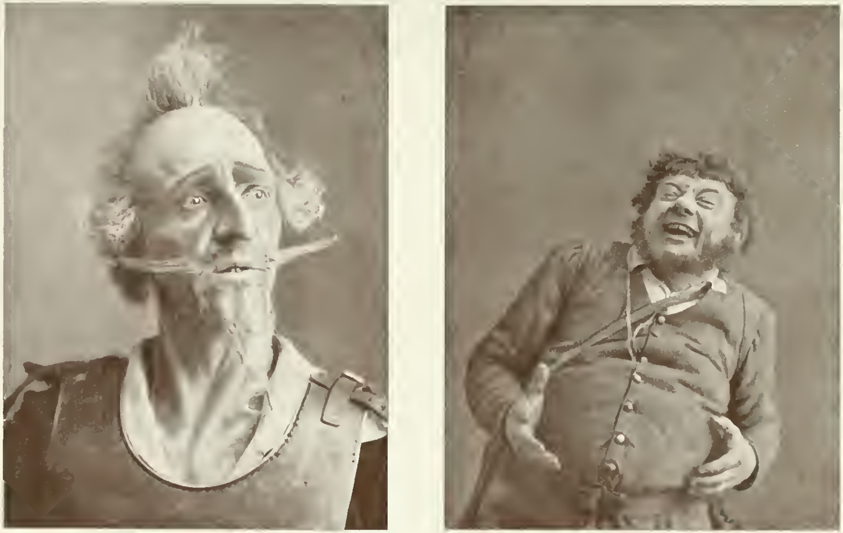
[26]) «Сѣверная Пчела» 1842 г. № 15 — отзывъ о постановкѣ комедіи Мольера «Тартюфъ».

[27]) Намъ удалось отмѣтить слѣдующіе отзывы, смотри «Сѣверная Пчела» 1828 г. № 89; 1837 г. № 59 и 248; 1838 г № 108; 1839 г. № 146; 1844 г. № 159 и 165.

«Чего же болѣ? Свѣтъ рѣшилъ,
«Что онъ уменъ и очень милъ»...

## IV.

Преклоненіе передъ общепризнанными авторитетами соединялось въ «Сѣверной Пчелѣ» съ заботою объ охраненіи нравовъ; рецензенты «Сѣверной Пчелы» были большими пуристами. Мелодрама, начавшая появляться съ конца 20-хъ годовъ на сценахъ Западной Европы и въ переводахъ на



Ѳ. И. ШАЛЯПИНЪ (ДОНЪ-КИХОТЪ) И В. А. ЛОССКІЙ (САНХО-ПОНЧО)
„ДОНЪ-КИХОТЪ“ МАССНЭ НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

нашей сценѣ, возмущала «Сѣверную Пчелу» и она съ благороднымъ негодованіемъ восклицала [28]):

«Скажите, по совѣсти, какъ назвать эти безобразныя, отвратительныя, «уродливыя созданія, которыя наводняютъ театры Германіи и Россіи»?

Что же не нравилось отечественнымъ катонамъ въ этихъ произведеніяхъ,—приведемъ рядъ характерныхъ отзывовъ. Вотъ что писалось о драмѣ Александра Дюма «Кинъ или Геній и безпутство» [29]):

«Наконецъ, мы видимъ бѣшеннаго Кина, знаменитаго развратника, «котораго Александръ Дюма на этотъ разъ выбралъ своимъ героемъ.... «Внимательный наблюдатель можетъ замѣтить *одну странную и совер-«шенно ложную идею*, постоянно господствующую во всѣхъ драмахъ Дюма. «Избравъ своимъ героемъ какое нибудь лицо, которое родится *съ печатью «отверженія* на лицѣ человѣка, котораго *порядочное общество* весьма «справедливо не можетъ допустить въ свой кругъ, онъ силится представить «по этому случаю несправедливость людей, всячески унизить ихъ своимъ «героемъ, *надругаться надъ обществомъ и его уставами*. Если метриче-«ское свидѣтельство ваше въ порядкѣ—вы никогда не будете героемъ Дюма».

Подчеркнутыя мѣста очень характерны и въ настояшее время прямо трудно представить, какъ такое безобидное сценическое представленіе, какъ «Кинъ», могло навести на такія страшныя мысли. Вѣдь изъ разсужденій «Сѣверной Пчелы» логическій выводъ: «Кинъ»--революціонное произведеніе, такъ какъ въ немъ надругаются надъ обществомъ, его уставами.

Далѣе, не нравилось блюстителямъ отечественныхъ нравовъ и слѣдующее обстоятельство, обнаруживаемое при разборѣ мелодрамы «Луиза Линьероль» [30]):

«Эта драма уродливѣе многихъ другихъ: въ ней выставлены два лица «развратныя и два высокой честности и добродѣтели. И что же выходитъ «на провѣрку? Порочныя лица по естественному порядку вещей находятъ

---

[28]) «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 266.

[29]) «Сѣверная Пчела» 1837 г. № 33.

[30]) «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 296.

«конецъ въ своемъ развратѣ, а доброжелательныя опозорены, уничтожены, «разбиты, какъ храмъ божества, котораго руины брошены на поруганіе «невѣрныхъ. Спрашивается, какое благородное чувство, какое глубокое «впечатлѣніе вынесете вы изъ театра послѣ такой піесы! Но довольно объ «этихъ *нечистотахъ*», патетически заканчиваетъ рецензентъ «Пчелы».

Итакъ, несмотря на то, что развратныя лица погибаютъ въ своемъ развратѣ, піеса названа *нечистотами*, потому что добродѣтель все же не торжествуетъ. Для полноты впечатлѣнія приведемъ еще два отзыва: первый о драмѣ «Волшебница Сидонія», а второй о піесѣ «Польдернъ или Амстердамскій Палачъ». О «Волшебницѣ Сидоніи» писалось 31):

«въ этой піесѣ употреблены всѣ пружины форменныхъ нѣмецкихъ «драмъ: презрѣніе любви супружеской, бѣснующая страсть къ другой жен«щинѣ, несостоявшееся отравленіе ядомъ, клевета, буйство, тюрьма, об«манъ»—и рецензентъ добавляетъ съ какимъ то паническимъ ужасомъ: «*даже ребенокъ*»!

Въ Польдернѣ особенно не нравилось рецензенту слѣдующее 32):

«доселѣ героями драмы и мелодрамы были злодѣи и преступники, «нынѣ явился на сцену и *палачъ*! Одно это имя, отвратительное въ мірѣ «гражданскомъ, можетъ возмутить»...

Точно также «Сѣверная Пчела» тщательно отмѣчала всѣ двусмысленности, къ которымъ довольно таки часто прибѣгали авторы и переводчики водевилей и особенно въ своихъ куплетахъ. Но борьба съ двусмысленностями была не подъ силу и «Сѣверной Пчелѣ», которая признавалась 33):

«русскій переводъ хорошъ, правда, есть кое-гдѣ остроты слишкомъ «недвусмысленныя, но что же дѣлать? Онѣ нравятся той части публики, «которая распоряжается въ театрѣ громкими рукоплесканіями».

---

31) «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 63.

32) «Сѣверная Пчела» 1829 г. № 82.

33) «Сѣверная Пчела» 1834 г. № 7.

Но заботясь о чистотѣ нравовъ, «Сѣверная Пчела» не менѣе заботилась и о чистотѣ «россійскаго» слога. Разбирая водевиль «Шутка на «полчаса или о томъ, какъ Василій Васильевичъ и Алексѣй Михайловичъ «надуваютъ Александра Евстафьевича», «Сѣверная Пчела» пишетъ [34]):

«Мы невольно зажмурились, чтобы не видать этого надуванія! Это «слово не просто народное, а взято изъ языка, называемаго французами «argot, то же, что «подтибрилъ», «скамзолилъ», «подкузмилъ» и прочихъ «словъ, которыя не должны появляться въ печати и особенно въ заглавіи «піесы или книги. Право, грустно видѣть, что нынѣшніе наши литераторы «(«Сѣверная Пчела» въ скобкахъ ставитъ ироническій возгласъ: six!) дѣлаютъ изъ *русскаго прекраснаго благозвучнаго языка!*».

Водевиль «Герои Преферанса», сильно нашумѣвшій въ то время, вызываетъ со стороны «Сѣверной Пчелы» слѣдующія строки; критикъ спрашиваетъ [35]):

«гдѣ авторы подслушиваютъ этотъ языкъ, которымъ заставляютъ говорить на сценѣ порядочныхъ женщинъ и служащихъ отставныхъ чиновниковъ», и затѣмъ даетъ совѣтъ: «пожалуйста, господа авторы, выводите «на сцену чиновниковъ, но не копируйте ихъ съ сидѣльцевъ Щукина двора».

Наконецъ серьезно указывалось и на слѣдующее обстоятельство [36]):

«пишите, если угодно, такія картины кистью изъ грязной щетины, «но изъ уваженія къ публикѣ не представляйте на видъ подобныхъ произведеній. Вѣдь у *женщины могутъ случиться нервные припадки* отъ такихъ благовонныхъ стиховъ и такихъ блистательныхъ красокъ».

Забота о чистотѣ русскаго слога связывалась у «Сѣверной Пчелы» съ нападками на Гоголя и натуральную школу, т. е. нашихъ молодыхъ въ то время писателей, о которыхъ писалось [37]): «хорошъ прогрессъ! Да гдѣ «же онъ? Ужель въ «Отечественныхъ Запискахъ», въ нынѣшнемъ «Современникѣ» и въ «Петербургскомъ Сборникѣ», въ твореніяхъ г.г. Некрасова, «Бѣлинскаго, Тургенева, Достоевскаго, Майкова, Гончарова, Григоровича и tutti quanti»?

---

[34]) «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 255.

[35]) «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 258.

[36]) «Сѣверная Пчела» 1845 г. № 105.

[37]) «Сѣверная Пчела» 1848 г. № 19.

Предполагая, что отношенія Ѳаддея Булгарина и «Сѣверной Пчелы» къ Гоголю болѣе или менѣе извѣстны, мы позволимъ себѣ привести только наиболѣе рельефныя мѣста изъ отзыва о «Ревизорѣ» [38]:

«Комедія ли это? Нѣтъ. На злоупотребленіяхъ административныхъ
«нельзя основать настоящей комедіи... Авторъ «Ревизора» почерпнулъ свои
«характеры не изъ настоящаго русскаго быта, но изъ временъ предъ-Не-
«дорослевскихъ, изъ комедій «Ябеда», «Честный», «Секретарь», «Судейскіе
«Имянины». Всѣ эти комедіи гораздо выше «Ревизора»... Это презабавный
«фарсъ, рядъ смѣшныхъ каррикатуръ, которыя должны непремѣнно заста-
«вить васъ смѣяться... друзья должны сказать откровенно автору «Реви-
«зора», что онъ не знаетъ сцены и долженъ изучать драматическое ис-
«кусство... Покойный Нарѣжный, Пиго де Брень, Поль де Кокъ по языку
«суть красныя дѣвицы въ сравненіи съ авторомъ «Ревизора». Подобнаго
«цинизма мы никогда не видывали на русской сценѣ и литературѣ... Мы
«даже не смѣемъ выписывать ихъ... Уши вянутъ!... Слово «свинья» встрѣ-
«чается такъ часто, что можно сказать: авторъ слишкомъ пересолилъ
«свою свинину... Роль городничаго написана дурно... Какое впечатлѣніе
«оставляетъ піеса «Ревизоръ»? Непріятное! Тяжелое впечатлѣніе! Невоз-
«можно выдержать пять актовъ и не слышать ни одного умнаго слова....
«Автору не худо было бы зарубить на стѣнку: 1) все неизящное недолго-
«вѣчно, 2) къ потомству доходятъ однѣ идеи и чувствованія, 3) похвала
«друзей не есть справедливая оцѣнка, 4) аплодисменты и вызовы не слава,
5) rien n'est beau que le vrai».

## V.

Характерно отношеніе «Сѣверной Пчелы» къ такъ называемымъ патріотическимъ піесамъ, при чемъ въ рецензіяхъ этихъ піесъ можно отмѣтить, что до 1848—49 года къ піесамъ означеннаго цикла можно было относиться и критически; возможно было, напримѣръ, разсматривая драму Иванова «Семейство Старичковыхъ или за Богомъ молитва, за царемъ служба не пропадаетъ», заявить [39]): «кто помнитъ эту піесу, тотъ знаетъ, въ чемъ дѣло, а кто её не знаетъ, тотъ, право, не много потеряетъ». Можно было допускать и рѣзкости, утверждая при разборѣ піесы Н. Полевого «Ермакъ Тимофеевичъ» [40]), что это — Ермакъ, вылитый въ «форму Гамлета, Карла Мора, Ермакъ-резонеръ, Ермакъ-философъ, Ермакъ-«краснобай,—словомъ Ермакъ Цицероновичъ».

---

[38] «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 97.

Но послѣ революціи 1848—49 года отношеніе къ такъ называемымъ патріотическимъ пьесамъ рѣзко измѣнилось и можетъ быть охарактеризовано слѣдующими двумя цитатами:

«Авторъ выбралъ такой сюжетъ (разборъ пьесы «Спасенное Знамя» [41]) «передъ которымъ критика не только молчитъ, но еще проситъ авторовъ «давать чаще и больше такихъ пьесъ».

или же:

«Странно было бы отъ критика, чтобъ онъ занялся разборомъ подоб-«ной пьесы: нужны сердце и чувство, чтобы понять ее и оцѣнить. Мелоч-«ный умъ критика здѣсь излишенъ» (разборъ пьесы «Праздникъ Морской въ Севастополѣ» [42]).

Дѣло критика при разборѣ подобныхъ пьесъ ограничивалось патетическими, разогрѣвающими зрителя восклицаніями, вродѣ слѣдующихъ [43]).

«Сердце радуется, когда видишь эти прекрасные порывы русской лите-«ратуры стать на высоту великихъ современныхъ событій. По истинѣ «можно сказать, что заговорило ретивое...»

Или же объясненіями, почему публика очень часто принимала такія пьесы не въ должной степени сочувственно, причемъ, конечно, рецензентъ старался найти оправданія для публики [14]).

---

[39]) «Сѣверная Пчела» 1846 г. № 267.
[40]) «Сѣверная Пчела» 1844 г. № 69.
[41]) «Сѣверная Пчела» 1850 г. № 21.
[42]) «Сѣверная Пчела» 1854 г. № 32.
[43]) «Северная Пчела» 1854 г. № 57.

«Можетъ быть, автору показалось страннымъ,—спрашиваетъ критикъ,—«что публика была холодна, что въ продолженіе пьесы была скупа на «аплодисменты, а по окончаніи пьесы не вызвала ни его, ни кого либо «изъ актеровъ. Но мы полагаемъ, что нашли и этому извинительную «причину. Всѣ зрители были русскіе, всѣмъ имъ, конечно, пріятно было «слушать разсказъ о Старичковѣ, но, во первыхъ, всѣ знали это событіе «и, во вторыхъ, всякій чувствовалъ, что прекрасный поступокъ солдата «былъ очень естественъ, что онъ исполнилъ свой долгъ и что всякій «русскій поступилъ бы точно также».

Правда, этотъ отзывъ можно было бы принять за скрытую иронію, но предположить ее въ 1850 году при существованіи знаменитаго Бутурлинскаго комитета, да еще на столбцахъ «Сѣверной Пчелы» прямо невозможно,—скорѣе, это было усердіе не по разуму...

## VI.

Разсматриваемая нами дѣятельность «Сѣверной Пчелы» обхватывала періодъ 1826—1854 года, т. е. ту пору нашей жизни, когда начинала зарождаться наша драматическая литература, стали появляться наши первыя драматическія произведенія. И что же? Кого выдвинула на первый планъ «Сѣверная Пчела», на кого возлагала она свои надежды, въ комъ видѣла залогъ будущихъ успѣховъ, будущаго процвѣтанія?

Особеннымъ сочувствіемъ со стороны «Сѣверной Пчелы» пользовались уже позабытыя въ настоящее время имена Н. Кукольника, Н. Полевого, П. Ободовскаго и П. Каратыгина. Этимъ лицамъ, по мнѣнію «Сѣверной Пчелы», предстояла блестящая будущность, имъ русская литература должна была быть обязана своими дальнѣйшими успѣхами.

О П. Каратыгинѣ—посредственномъ актерѣ, сравнительно ловкомъ переводчикѣ или передѣлывателѣ французскихъ водевилей на русскій ладъ,

---

[14]) «Сѣверная Пчела» 1850 г. № 21.

«Сѣверная Пчела» была настолько высокаго мнѣнія, что вполнѣ серьезно говорила [45]):

«П. А. Каратыгинъ сдѣлалъ бы очень хорошо, если бы передѣлалъ «по человѣчески сценическіе труды Гоголя».

Этотъ совѣтъ давался такому писателю, котораго въ настоящее время лучше всего характеризуютъ его же куплеты изъ водевиля «Натуральная Школа»:

Новую школу уму и словесности
Мы на Руси завели;
Въ этой школѣ дойти до извѣстности
Многимъ уже помогли.
Тутъ не ученость нужна и призваніе,
Сила и воля души,
Если призналъ кто въ себѣ дарованье,
Просто садись и пиши!

* * *

«Въ плоскостяхъ нашихъ—значенье глубокое;
«Жизнь, какъ разсмотришь вблизи,
«Въ низкомъ отыщетъ дивно высокое,
«Золото видно въ грязи!
«Надо раскапывать тайны семейныя,
«Чашу гдѣ горькую пьютъ,
«Сколько—трактиры, харчевни, питейныя
«Пищи поэту дадутъ!

* * *

«Тамъ то отыщешь Руси молодечество,
«Тамъ то всѣ думаютъ въ слухъ,
«Тамъ—первообразъ всего человѣчества,
«Тамъ то—народный нашъ духъ!
«Мы, мы натуры прямые поборники,
«Геніи заднихъ дворовъ!
«Наши герои—бродяги, да дворники,
«Чернь петербургскихъ угловъ!

---

[45]) «Сѣверная Пчела» 1843 г. № 281.

Далѣе слѣдовалъ П. Ободовскій, очень плодовитый переводчикъ и драматургъ. «Сѣверная Пчела» ставила ему въ особую заслугу слѣдующее [46]):

«въ то время, какъ французская драма и водевиль совершенно овла-«дѣли русской сценою, почтеннѣйшій драматургъ нашъ П. Г. Ободовскій «остается постоянно вѣренъ своей идеѣ, идетъ твердо по избранному «однажды пути и неутомимо знакомитъ насъ съ репертуаромъ Германіи».

Репертуаръ Германіи того времени, по мнѣнію Ободовскаго и «Сѣверной Пчелы», состоялъ изъ такихъ піесъ, какъ «Христина, королева шведская», «Велизарій», трагедіи Эдуарда Шенка и т. п. балласта сентиментализма и псевдоромантизма.

Какъ драматургъ, П. Ободовскій извѣстенъ драмами «Русская Боярыня XVII вѣка», «Слово Боярское или Ярославская Кружевница», «Великій князь Александръ Махаиловичъ Тверской», «Братья купцы» и т. п., въ которыхъ было стремленіе «воспроизвести во всей его неприкрашенной красѣ старинный русскій бытъ» и которыя, конечно, были далеки отъ исторической правды. Но «Сѣверная Пчела» восхищалась этими произведеніями и изрекала: [47]).

«Дѣйствующія лица почти всѣ изъ народа, но всегда сохраняютъ оди-«наковый тонъ разговора... Пьеса эта прекрасно изобрѣтена, ведена очень «умно, исполнена занимательности, благодарныхъ чувствованій, она—наше «русское произведеніе и мы отъ всей души благодарны почтенному автору».

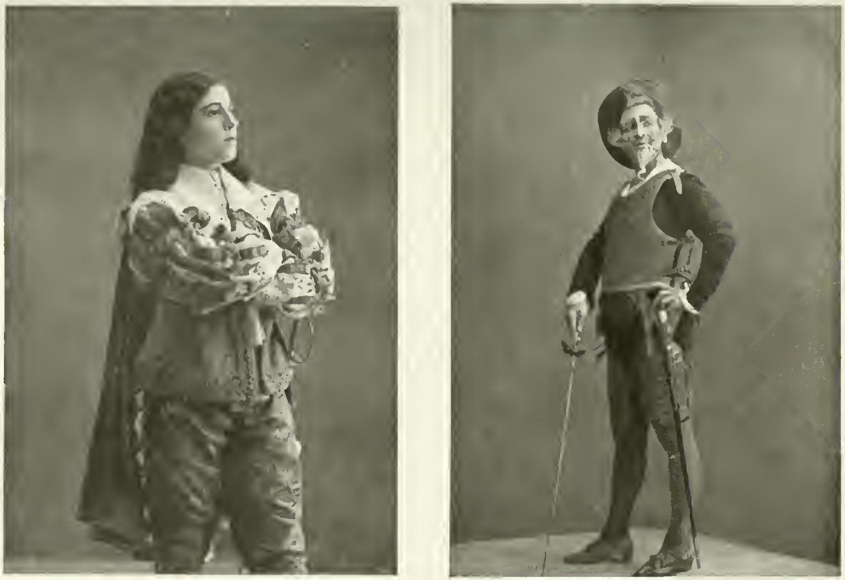
Значеніе Нестора Кукольника, какъ автора драмъ «Рука Всевышняго Отечество спасла», «Торквато Тассо», «Кострова», «Морской Праздникъ въ Севастополѣ» и пр., достаточно охарактеризовано въ нашей литературѣ.

Н. А. Полевого «Сѣверная Пчела» взяла подъ свое крылышко въ то время, когда бывшій издатель «Московскаго Телеграфа», въ достаточной степени истрепанный и цензурою, и III отдѣленіемъ, и критиками, вродѣ Булгарина и Греча, и доносами благонамѣреннаго обывателя, переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ и, находясь въ тискахъ нужды, борясь чуть ли

---

[46]) «Сѣверная Пчела» 1842 г. № 126.

[47]) «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 89.



Е. А. ПОПЕЛЛО—ДАВЫДОВА (ПЕДРО) И Ф. И. ШАЛЯПИНЪ (ДОНЪ КИХОТЪ)
„ДОНЪ КИХОТЪ“ МАССНЭ НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

не съ нищетою, сдѣлался поставщикомъ піесъ для Александринскаго театра.

Разсматривая Н. А. Полевого, какъ драматурга, «Сѣверная Пчела» подчеркивала слѣдующія стороны его піесъ [48]):

«въ цѣлой піесѣ одна господствующая мысль: игра страстей и судьба, «борьба воли человѣка со случайностями. Всѣ земныя хитрости разле«таются предъ волею Провидѣнія и все безсиліе человѣка обнаруживается «передъ закономъ Предвѣчнаго. Одно добро прочно и только одна добро«дѣтель можетъ противиться несчастью... Мысль высокая, нравственная, «утѣшительная! Она не разсказана словами, но изложена событіями. Двумя «великими чувствованіями проникнута драма: любовью и вѣрою. «Чистая «безпорочная любовь ведетъ человѣка къ Вѣрѣ, исторгая его изъ бездны «разврата, а Вѣра утѣшаетъ несчастнаго въ величайшихъ бѣдствіяхъ».

Но, если Полевой, Кукольникъ, Ободовскій, Каратыгинъ были, по мнѣнію «Сѣверной Пчелы», столпами русской драматической литературы, то про Островскаго возможно было писать слѣдующее [49]).

«г. Островскій въ новой недавно отпечатанной піесѣ («Бѣдность не «порокъ») остался вѣренъ своей системѣ: представлять односторонне невѣ«жественный классъ людей, заставлять ихъ говорить дурнымъ языкомъ. «Это могло быть удачно разъ, но продолжать тоже въ нѣсколькихъ коме«діяхъ, гдѣ нѣтъ ни характеровъ, ни завязки, это небрежность дарованія. «Прочитавъ комедію «Бѣдность не порокъ», мы не узнали, почему она такъ «называется, подивились только мысли автора—основать комедію на изоб«раженіи нѣсколькихъ уродовъ, въ которыхъ нѣтъ ничего комическаго».

## VII.

Теперь, прежде чѣмъ перейти къ итогамъ нашей работы, намъ остается указать на нѣкоторыя частности рецензій «Сѣверной Пчелы». Иногда отзывы «Сѣверной Пчелы» были слишкомъ лаконичны и представляли изъ себя болѣе или менѣе удачные каламбуры надъ піесою. Такъ, при разборѣ водевиля «Гостья Покойница» рецензентъ ограничивался фразою: [50] «эта гостья точно покойница. Она умерла при первомъ посѣщеніи»; при разборѣ драмы «Избавитель» говорилось [51]: «если бы переводчикъ удержалъ «Избавителя» въ своемъ портфелѣ, мы сказали бы ему: «вы нашъ избавитель»: водевилъ «Ѣхалъ да не доѣхалъ» вызвалъ со стороны «Сѣверной Пчелы» такую реплику: [52] «за то авторъ и переводчикъ доѣхали публику, а публика доѣхала ихъ громкимъ шиканіемъ».

---

[48]) «Сѣверная Пчела» 1838 г. № 25, 29, 36.

[49]) «Сѣверная Пчела» 1854 г. № 147.

Далѣе «Сѣверная Пчела» преслѣдовала театральныхъ промышленниковъ, поставившихъ своею задачею изготовлять піесы для бенефисовъ по слѣдующему рецепту, который указанъ при разборѣ водевиля Григорьева «Заемный Мужъ или затѣйница вдова» [53]:

«Грибоѣдовъ написалъ, говоритъ «Сѣверная Пчела», хорошенькую «комедію «Молодые супруги». Ее играли, играли, читали, смотрѣли... «піеска «износилась. Г. Григорьевъ старшій беретъ ножницы, распарываетъ ее по «швамъ, выворачиваетъ наизнанку, сшиваетъ бѣлыми нитками и выходитъ «водевиль: «Мужъ, какихъ мало, и жена, какихъ много». У Грибоѣдова «прекрасные стихи, у Григорьева плоховатая проза. Г. Каратыгинъ пере«дѣлалъ хорошенькій водевиль «Заемныя жены». Зрители смѣялись, хло«пали, смотрѣли ихъ, какъ можно чаще. Бѣдная піеска истрепалась, ее по«ложили на покой,—но нѣтъ. Тщетная надежда! Неумолимый Григорьевъ «старшій тутъ какъ тутъ со своими же «экономическими ножницами и вотъ «Заемныя жены» стали «Заемнымъ мужемъ».

Наконецъ, «Сѣверная Пчела» была врагомъ передѣлокъ повѣстей и романовъ въ драматическія произведенія. Наиболѣе характеренъ въ этомъ отношеніи отзывъ о рыцарской драмѣ «Замокъ Нейгаузенъ» [54].

---

[50] «Сѣверная Пчела» 1836 г. № 205.

[51] «Сѣверная Пчела» 1835 г. № 294.

[52] «Сѣверная Пчела» 1840 г. № 123.

[53] «Сѣверная Пчела» 1839 г. № 12

[54] «Сѣверная Пчела» 1838 г. № 213.

«Кажется, неумолимая судьба опредѣлила всѣмъ произведеніямъ Мар-
«линскаго, отъ малаго до великаго, являться поочереди на нашей сценѣ
«для того, чтобы, мелькнувъ прелестнымъ метеоромъ на театральномъ го-
«ризонтѣ, сорвать у скупого безжалостнаго партера нѣсколько рукоплес-
«каній и насмѣшекъ его остротамъ и потомъ падучею звѣздою скрыться
«навсегда въ пучину, поглотившую неудачную піесу».

Неоднократно «Сѣверная Пчела» также указывала на дурной вкусъ публики, которой нравились пьесы, не имѣющія литературнаго значенія, но отличающіяся эффектною постановкою, богатыми декораціями и т. п.; отмѣчала, что на представленія какого нибудь фокусника толпа валомъ валитъ, а въ театрѣ, гдѣ идетъ трагедія Шекспира, хоть шаромъ покати. Конечно, при этомъ добродѣтельный рецензентъ не упускалъ случая высказать нѣсколько прописныхъ истинъ.

## VIII.

«Быть философомъ—значитъ во всемъ держаться середины»! такимъ афоризмомъ какъ то разрѣшился Булгаринъ [55]), и его читатель, въ концѣ концовъ, дѣйствительно, впитывалъ въ себя это мудрое правило и руководился имъ въ жизни...

Булгаринъ сдержалъ то обѣщаніе, о которомъ онъ говорилъ въ своей запискѣ Бенкендорфу, когда просилъ о разрѣшеніи помѣщать театральныя рецензіи; его рецензіи, какъ видно изъ вышеприведенныхъ примѣровъ, могли служить спасительнымъ клапаномъ, въ достаточной степени оберегали публику отъ тлетворнаго вліянія разрушительныхъ идей. Имъ нельзя отказать въ бойкости изложенія, онѣ могли заинтересовать обывателя, дать ему тему для разговоровъ и разсужденій, но эти темы были вполнѣ невинныя, вполнѣ благонадежныя и не выходили за предѣлы обывательскаго круга. Каждое явленіе, выходящее изъ ряда вонъ, подающее надежды на дальнѣйшее развитіе, тотчасъ бралось «Сѣверной Пчелой» на подозрѣніе, осмѣивалось, клеймилось какимъ нибудь острымъ словечкомъ, которое должно было удержаться въ памяти обывателя и дать ему возможность посмѣяться... Тѣ киты, на которыхъ покоилось благополучіе, которые считались незыблемыми основами, точно также поддерживались «Сѣверной Пчелой», и обыватель полной рукою черпалъ доказательства правоты своего мнѣнія. Не было недостатка и въ афоризмахъ, въ прописныхъ истинахъ. Кромѣ того, изложеніе было настолько просто, популярно, безъ всякихъ хитросплетеній и философствованій, что обывателю оставалось только прочитать, не думая, не разсуждая,—готовый отзывъ самъ собою укладывался въ обывательской головѣ.

---

[55]) «Сѣверная Пчела» 1847 г. № 6.

Но, припоминая, что такая опека длилась почти 30 лѣтъ, не трудно видѣть, что она должна была принести много зла, много вреда и сильно содѣйствовала той умственной спячкѣ, въ которую было погружено русское общество описываемаго періода.

# В. И. ЖИВОКИНИ.

(Сценическая характеристика).

## Н. Н. ДОЛГОВА.

ВСѢМЪ, кому приходилось увлекаться причудливыми сказками Гофмана, знакомо то особое настроеніе которое умѣетъ навѣвать лишь этотъ дивный фантастъ. Медленно и плавно, какъ струйки тихаго ручейка, пробѣгаютъ передъ вами сентиментально-скучныя страницы романа. Въ досадѣ вы хотите уже захлопнуть книгу, какъ вдругъ замѣчаете какую то странную прихотливость въ контурахъ сюжета. Вы вчитываетесь все больше и больше и видите, что обыденность ушла куда то вдаль и вы давно уже въ мірѣ грезъ. Вы хотите понять, гдѣ началось это новое. Но напрасно! Вся фантасмагорія и заключается въ томъ, что читатель самъ не знаетъ, когда переступилъ роковую грань.

Почти то же ощущеніе испытываешь и тогда, когда, разбирая страницы театральной старины, наталкиваешься на отзывы о Василіи Игнатьевичѣ Живокини. Актеры яркой индивидуальности и родоначальники новыхъ школъ—все это поддается обобщенію и историческому анализу. Во всемъ угадывается связь съ остальными явленіями театральной жизни. Угадывается даже въ тѣхъ случаяхъ, когда невольно хочется говорить о чудѣ. Но Живокини — это не чудо. Это не достиженіе новыхъ, казалось бы, еще негаданныхъ для той эпохи возможностей. Это просто сказка. Такая же причудливая, оторванная отъ дѣйствительности сказка, какъ и тѣ, которыя умѣетъ переплетать Гофманъ съ ультра-реальными, порою сантиментально-скучными страницами.

Свидѣтелемъ одного изъ первыхъ выходовъ артиста, дебютировавшаго въ серединѣ двадцатыхъ годовъ, былъ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, тогда уже солидный, опытный артистъ. Дебютантъ сыгралъ свою роль и успѣлъ уйти со сцены, а Михаилъ Семеновичъ хранилъ упорное молчаніе.

— Что, каковъ мальчикъ? набросился на него восторженный Кокошкинъ.

— Хорошъ. А только сѣчь его надо, послѣдовалъ отвѣтъ.

— За что же сѣчь?

— А зачѣмъ онъ свое «прибавляетъ».

Нашъ первый артистъ рекомендовалъ самое радикальное средство. Но я сильно опасаюсь, что и оно не исправило бы «мальчика». Черезъ полвѣка онъ такъ же «прибавлялъ свое», какъ и на первомъ спектаклѣ. Черезъ полвѣка въ немъ билъ тотъ же задоръ безудержнаго буффонства, который съ такою силою прорвался на первомъ спектаклѣ.

Но какъ характерно это столкновеніе двухъ различныхъ міросозерцаній! Щепкинъ помнилъ младенчество русскаго сценическаго искусства. Помнилъ поднятую при концѣ монолога руку, все повышающійся тонъ и неистовый выкрикъ послѣдняго стиха. Но импровизаціи не помнилъ и онъ. Съ Живокини приходило нѣчто новое, что еще никогда не начиналось и что пора уже было оставить.

Щепкинъ протестовалъ и былъ неоспоримо правъ въ своемъ протестѣ. Но вотъ любопытная черта. Оба артиста застали ходульное, неестественное исполненіе, насажденное Дмитріевскимъ, и у обоихъ роль рѣшающаго момента въ художественномъ міросозерцаніи сыграла зрѣлище непосредственной реальной игры. Щепкина увлекъ великосвѣтскій любитель, князь Мещерскій, Живокини былъ восхищенъ Сосницкимъ. Но Щепкинъ любилъ сцену, и до знаменательной встрѣчи, между тѣмъ, Живокини не пережилъ никакого кризиса. Онъ попросту не принималъ стараго искусства.

Въ театральномъ училищѣ его эпохи неуклонно царила традиція универсальной программы. Всѣхъ учили всему, хотя въ то же время въ выборѣ карьеры наблюдалась извѣстная градація. Каждый ученикъ оцѣнивался прежде всего по своей пригодности къ балетному искусству; если съ этой стороны дѣло обстояло плохо, его пускали по драматической части; окончательные неудачники шли на пополненіе оркестра. Чисто внѣшнія причины помѣшали ловкому танцовщику Живокини поступить въ балетъ. Но въ драму онъ уже самъ не захотѣлъ идти. Равнодушно позѣвывая на урокахъ классической декламаціи, молодой ученикъ рѣшилъ сдѣлаться оркестровымъ музыкантомъ и со спокойнымъ сердцемъ пиликалъ на скрипкѣ, едва удостоивая взглядомъ сцену, какъ нѣчто совершенно до него не относящееся. Лишь послѣ гастролей Сосницкаго онъ понялъ свое призваніе.

Но было бы ошибкою думать, что непохожій на Щепкина вначалѣ, Живокини послѣ перелома въ художественномъ міросозерцаніи сталъ такъ же, какъ и тотъ, глядѣть на драматическое искусство. Ихъ общая нелюбовь къ условности не предрѣшила единства въ пониманіи задачъ сценическаго творчества.

— Онъ первый посѣялъ во мнѣ вѣрное понятіе объ искусствѣ и показалъ мнѣ, что «искусство настолько высоко, насколько близко къ природѣ», писалъ Щепкинъ о князѣ.

— Очень понравилось мнѣ то, что онъ вовсе *не игралъ*, какъ училъ насъ Фрыгинъ», благодушно повѣствуетъ Живокини о Сосницкомъ.

Въ признанiи Щепкина такъ и чувствуется мiросозерцанiе вдумчиваго художника-реалиста. Совсѣмъ не то у Живокини. Слова «не игралъ» прописаны въ его мемуарахъ курсивомъ, и кто доищется истиннаго смысла всей фразы. Я же сильно подозрѣваю, что онъ былъ далекъ отъ мысли кольнуть «классическаго» Фрыгина. Скорѣе всего молодому артисту показалось, что петербургскiй гастролеръ буквально не игралъ.

Въ самомъ дѣлѣ, не подтверждаетъ ли того же и все, что мы знаемъ о Живокини. Сосницкiй и Щепкинъ, Каратыгинъ и Садовскiй—исполненiе всѣхъ ихъ болѣе или менѣе ярко очерчено въ отзывахъ современниковъ. Но чуть кто хочетъ дать понятiе объ игрѣ Живокини, сейчасъ же начинаетъ говорить о томъ, какъ не игралъ этотъ артистъ. Въ чемъ же смыслъ этого безконечно-варьированнаго анекдота объ импровизацiяхъ,—анекдота, который самъ артистъ скрѣпилъ признанiемъ въ томъ, что онъ всегда «имѣлъ привычку добавлять къ роли многое отъ себя».

Трудно думать, что мы имѣемъ здѣсь дѣло лишь съ курьезомъ. Пусть Живокини не былъ тѣмъ свободнымъ импровизаторомъ, который не только не считается съ драматургомъ, но вполнѣ подчиняетъ его себѣ. Пусть онъ игралъ роли. Но не опредѣлялся ли основной тонъ передачи ихъ этой неудержимой склонностью къ импровизацiи, желанiемъ не играть, а жить на сценѣ? Жить всею полнотой неудержимой веселости буффа, по прихоти настроенiя кидающаго толпѣ шутку за шуткой.

Попробуемъ съ этой точки зрѣнiя подойти къ разбору отзывовъ объ артистѣ.

«Простота отношенiй Живокини къ зрителямъ—говоритъ въ своихъ воспоминанiяхъ Нильскiй—рельефно характеризуется слѣдующимъ эпизодомъ, имѣвшимъ мѣсто въ Московскомъ маломъ театрѣ. Идетъ «Азъ и Ферть». Живокини играетъ Мордашева. Въ самомъ концѣ водевиля онъ говоритъ громадный монологъ, передъ самымъ началомъ котораго поднимается изъ креселъ офицеръ и направляется къ выходу. Василiй Игнатьевичъ его окликнулъ со сцены.

— Не уходите. Пожалуйста, не уходите. Останьтесь дослушать. Вы вѣдь не знаете, въ чемъ дѣло, почему все это такъ случилось, а я вамъ все разскажу.

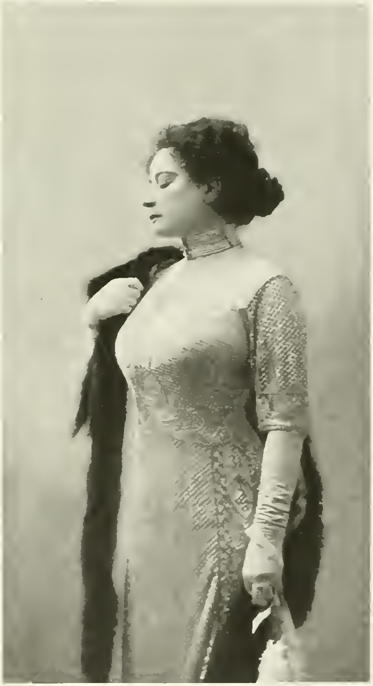
Офицеръ сконфузился и при общемъ хохотѣ всего театра сѣлъ на свое мѣсто.

Живокини окончилъ свой монологъ и офицеръ вмѣстѣ со всѣми отъ души аплодируетъ талантливому артисту. Вообще В. И. часто позволялъ себѣ подобные фарсы, и всѣ они проходили въ видѣ безобидной шутки. Никто на своего любимца не сердился, а напротивъ хохоталъ надъ его выдумками до упаду.

Мы охотно вѣримъ, что тутъ не на что было сердиться. Но насъ интересуетъ чисто-художественный вопросъ, какъ эти шутки могли не врываться грубымъ диссонансомъ въ передачу роли. Отвѣтить на это, можно лишь проанализировавъ общій тонъ исполненія водевиля и, къ счастію, мы имѣемъ возможность сдѣлать въ этомъ отношеніи кое-какія догадки.

О томъ же «Азъ и Фертѣ» писалъ извѣстный театральный критикъ Баженовъ, поводомъ къ рецензіи котораго послужилъ пріѣздъ въ Москву А. Е. Мартынова. Сравнивая игру Петербургскаго гастролера съ игрою Живокини, критикъ указываетъ на то, что первый «снялъ съ роли Мордашева густой слой фарса, которымъ покрыта была она отъ щедротъ Живокини». Это казалось Баженову положительной заслугой и онъ прямо заключалъ, что водевильный герой отъ этого «много выигралъ». Тѣмъ болѣе цѣнно, что въ концѣ концовъ критикъ считаетъ себя вынужденнымъ оговориться, что у петербургскаго комика «значительно поблѣднѣло обращеніе къ публикѣ», а затѣмъ заявить вполнѣ категорически: «съ публикой никто такъ, какъ г. Живокини, говорить не умѣетъ».

Вотъ открытіе, сдѣланное какъ нельзя болѣе кстати! У Мартынова меньше фарса, но зато блѣднѣетъ обращеніе. У Живокини сплошной фарсъ, но зато обращенія звучатъ такъ живо и непринужденно, что въ этомъ отношеніи онъ не знаетъ соперниковъ. Не говоритъ ли это о томъ, что оба артиста искали центръ тяжести роли въ различныхъ моментахъ ея. Вдумчивый



Е. К. ЛЕШКОВСКАЯ
АРТИСТКА ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Мартыновъ исходилъ изъ типическаго и потому не былъ на должной высотѣ въ ту минуту, когда авторъ разрываетъ всѣ пути сценической иллюзіи. Живокини, наоборотъ, исходилъ изъ непосредственааго обращенія и въ зависимости отъ этого компоновалъ остальной рисунокъ роли.

Все говоритъ за то, что дѣло обстояло именно такъ и что обращеніе къ партнеру звучало не менѣе непринужденно, чѣмъ обращеніе къ зрителю.

Живокини могъ неуловимо перейти не только отъ игры къ жизни, но и отъ жизни къ игрѣ, и мы видимъ, что въ его лишенныхъ и тѣни психологической перемѣны обращеніяхъ къ искусству таилось что-то жутко-непривычное даже для его товарищей по сценѣ.

— Передъ выходомъ моимъ въ водевилѣ «Стряпчій подъ столомъ»— говоритъ онъ въ своихъ мемуарахъ—мы съ Васей Самойловымъ стоимъ за кулисами и разговариваемъ: только вдругъ слышу реплику «Гортензія свободна», послѣ которой слѣдовалъ мой выходъ, сопровождаемый хохотомъ съ моей стороны; я громко захохоталъ Самойлову въ лицо и, какъ ни въ чемъ ни бывало, вышелъ на сцену. Послѣ онъ подошелъ, хлопнулъ меня рукой и сказалъ: «какъ же можно такъ смѣло выходить на сцену».

Подобное чувство испытывалъ не одинъ Самойловъ. Боязливо вздрагивали и другіе, видя, какъ стираются всѣ грани, соединяется несоединимое и разница между актеромъ Живокини и Живокини человѣкомъ сводится лишь къ тому, что при свѣтѣ рампы онъ полнѣе и ярче проявляетъ основную сущность своего духовнаго облика.

Имѣя это въ виду, мы повѣримъ и слѣдующему разсказу, который, на первый взглядъ, кажется совершенно невѣроятнымъ.

Въ водевилѣ «Комедія съ дядюшкой» Живокини изображалъ дядюшку. Выходитъ онъ на сцену и, проговоривъ свой монологъ, ожидаетъ выхода Бороздиной, игравшей жену его племянника. Оказывается, что она не успѣла переодѣться. Объ этомъ шепчетъ ему изъ за кулисъ режиссеръ Соловьевъ:

— Продлите сцену... Бороздина не готова...

Василій Игнатьевичъ усѣлся на диванъ и экспромтомъ началъ разсказывать свои дорожныя впечатлѣнія. Публика хохотала до безконечности. Когда же разсказъ пришелъ къ концу онъ началъ пѣть, послѣ пѣнія опять разговаривать. Наконецъ, все ему надоѣло, и онъ искреннѣйше произнесъ:

— Фу, какая скука. Хоть бы кто-нибудь вышелъ...

Затѣмъ явилась Бороздина, и водевиль продолжался своимъ порядкомъ. Этому эпизоду Нильскій предпосылаетъ слова: «Фарсамъ Живокини не было конца, и они живили пьесы, которыя, благодаря этому, смотрѣлись публикою съ одинаковымъ удовольствіемъ по нѣскольку разъ».

Въ послѣдней мысли о томъ, что публика шла на старую пьесу ради новой шутки таится особенно цѣнное указаніе. Быть вѣчно новымъ въ старой роли, значитъ разбить цѣпи роли. Быть вѣчно новымъ, играя одно и тоже, значитъ не перевоплощаться, согласно замыслу автора, а слѣдовать лишь безудержному, свободному отъ всякихъ путъ порыву.

Такую программу изо всѣхъ русскихъ артистовъ начерталъ себѣ одинъ лишь Живокини. И теперь намъ понятно то противоположеніе между нимъ и Щепкинымъ, съ котораго мы начали нашъ разборъ. Ихъ психологія не только отлична, но почти противоположна. Щепкину надо было сдѣлаться актеромъ, Живокини надо было лишь понять, что онъ актеръ. Желая слѣдовать манерѣ князя, Щепкинъ потратилъ не мало времени на то, чтобы перейти къ реальной передачѣ типовъ. Но разъ понявъ, что можно «не играть», Живокини мигомъ перекочевалъ изъ оркестра на сцену и безъ пытливыхъ исканій обрѣлъ свой тонъ, свой жестъ и свою мимику.

Высказанныя черезъ десятки лѣтъ воспоминанія о первыхъ шагахъ могутъ показаться не вполнѣ убѣдительнымъ доказательствомъ. Но вотъ передъ нами педагогическія теоріи обоихъ артистовъ. Это ли не окончательная формула, къ которой приходитъ художникъ сцены послѣ вдумчиваго анализа едва уловимыхъ для самого себя путей артистическаго творчества? И что же мы видимъ. Щепкинъ неустанно призывалъ къ работѣ.

«Что и было бы искусство безъ труда», писалъ онъ молодому Шумскому.

Не то Живокини.

— Уча я доказывалъ, что нѣтъ ничего легче, какъ быть актеромъ или актрисой, что для этого нужно только умѣть жить на сценѣ такъ, какъ мы живемъ въ настоящей жизни—вотъ артистическое credo стараго актера.

И есть что-то истинно-трогательное въ этой фразѣ: «Нѣтъ ничего легче, какъ быть актеромъ». Въ наивныхъ безпечныхъ словахъ такъ и чувствуется свѣтлая душа взрослаго ребенка, который не «посвятилъ силы любимому дѣлу» не «поработалъ на поприщѣ искусства», а полвѣка прорадовался надъ своимъ безпечнымъ, яснымъ, какъ улыбка майскаго утра, дѣломъ.

И не кажется ли, что мы уже знаемъ этого наивнаго добряка Живокини. Знаемъ его «любвеобильную» улыбку, веселые, какъ бы подсмѣивающіеся глаза и полную фигурку, отъ которой вѣетъ жизнерадостнымъ благодушіемъ. Догадываемся о томъ, что въ жизни онъ былъ такъ комиченъ, что многіе не могли безъ улыбки глядѣть на него, и особенно увѣрены въ томъ, что его ни на минуту не покидало остроуміе. Такъ что, если прочтемъ разсказъ о томъ, какъ «среди знакомыхъ его переполненная каламбурами рѣчь лилась веселымъ остроумнымъ потокомъ», мы примемъ и это какъ что-то давно уже извѣстное. Я сомнѣваюсь даже, стоитъ ли поминать, что поклонники изъ купечества называли Живокини Животининымъ, а то такъ и просто Животиной. Мы знаемъ все это и все время ждемъ того слова, которое ближе всего могло бы опредѣлить характеръ его дарованія.

Это слово уже прозвучало. «Веселость»—вотъ основная черта дарованія артиста. Это слово рѣдкій гость въ русской рецензіи. Но въ отношеніи Живокини оно звучало непрестанно. «Былъ живъ, боекъ и веселъ», говоритъ онъ о своемъ исполненіи въ мелодрамѣ «Убійца и Сирота». «Веселое дарованіе», пишутъ о немъ въ «Пантеонѣ». О той же веселости поминаетъ Боборыкинъ въ посмертномъ отзывѣ объ артистѣ.

Съ запасомъ этой безудержной веселости и вступилъ молодой артистъ на сценическіе подмостки.

Что же могло ожидать его?

Мы скажемъ затѣмъ объ отношеніи Живокини къ литературѣ. Но прежде всѣхъ ретроспективныхъ догадокъ нельзя не упомянуть о томъ, что представители театральной печати, кто съ глубокою скорбью, кто почти съ негодованіемъ, но всѣ вполнѣ единодушно не уставали говорить объ оторванности комика отъ репертуара русской сцены. «Господинъ Живокини постоянный любимецъ нашъ, но по бѣдности драматическихъ произведеній не можетъ вполнѣ выказывать разнообразіе своего таланта», было написано въ Пантеонѣ за 1842 годъ. А черезъ четверть вѣка Баженовъ писалъ въ «Антрактѣ» по поводу бенефиса артиста: «въ настоящее время сильные исключительно комическіе таланты между актерами вообще рѣдкость, потому что развитію ихъ не способствуетъ самый репертуаръ, который всюду принимаетъ теперь все болѣе и болѣе серьезное направленіе». Приведенные отрывки характеризуютъ начальный и конечный пунктъ дѣятельности артиста, но при желаніи подобные отзывы можно было бы привести въ хронологическомъ порядкѣ едва-ли не годъ за годомъ.

Въ чемъ же причина этихъ неустанныхъ сожалѣній о томъ, что артистъ не можетъ развернуть самыхъ плѣнительныхъ сторонъ своего дарованія? Если исторія театра на каждомъ шагу даетъ доказательства того, что великій артистъ не только не можетъ быть въ разладѣ съ драматической литературой, но, наоборотъ, тѣмъ и великъ, что открываетъ пути новыхъ сценическихъ возможностей, звучащихъ отвѣтомъ на новыя исканія автора; если поэтому читать о Мочаловѣ, значитъ читать о томъ, какъ воцарился на русской сценѣ Шекспиръ; читать о Щепкинѣ, значитъ читать о первомъ воплощеніи Гоголя и Грибоѣдова, а знакомиться съ исторіей Прова Садовскаго шагъ за шагомъ изучать исторію Островскаго, то почему же знаменитое имя Живокини не звучитъ отзвукомъ на другое не менѣе славное имя?

Въ стремленіи разгадать эту загадку хочется еще болѣе углубить нашъ анализъ дарованія Живокини, угадать еще что-то въ самыхъ свойствахъ его творчества, что объяснило бы, почему даже въ статьяхъ позднѣйшихъ изслѣдователей такъ рѣдко и неувѣренно звучитъ нота литературно-сценическихъ сближеній, объясняющихъ необычайный успѣхъ комика. На косвенное рѣшеніе этого вопроса мы наталкиваемся непрестанно. Но только вдумчивый Баженовъ такъ опредѣлилъ самые пріемы сценической передачи артиста, что намъ начинаетъ казаться вполнѣ понятнымъ и даже неизбѣжнымъ его разладъ съ репертуаромъ.

По мнѣнію критика, веселость Живокини и подобныхъ ему артистовъ «не можетъ уже назваться простодушною и близка къ юмору, ихъ смѣхъ уже не прямъ, они смѣются не столько смѣхомъ изображаемаго ими лица, сколько своимъ собственнымъ смѣхомъ; смѣются не ролью, а надъ ролью, выдавая ее такимъ образомъ головою зрителямъ; ихъ смѣхъ не спроста, онъ слишкомъ объективенъ и не далекъ отъ глумленія».

Наряду съ Баженовымъ довольно опредѣленно выразилъ ту же мысль М. Лонгиновъ. И по его мнѣнію, Живокини непосредственно заражалъ толпу веселостью. Онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ артистовъ, говоритъ М. Л., «которые невольно выказывали на сценѣ, что ихъ самихъ веселитъ то, что они дѣлаютъ и что говорятъ на сценѣ».

Въ этихъ опредѣленіяхъ заключается и отвѣтъ на вопросъ о томъ, кого игралъ Живокини. Мы знаемъ теперь, что при его исполненіи не только въ импровизаціи, но и за словами шутки драматурга неизмѣнно проглядывалъ шутникъ-актеръ, который не можетъ скрыть свою яркую индивидуальность.

Такой характеръ творчества невольно вызываетъ въ памяти мысль о томъ начальномъ моментѣ исторіи театра, когда функціи автора и исполнителя не были строго разграничены или по крайней мѣрѣ о тѣхъ театрахъ, которые пережили эпоху несдержаннаго комизма буффовъ и — въ противоположность русскому — сохранили отзвукъ той же черты въ въ стилѣ комической школы.

Но тутъ опять-таки историческія ссылки.

Тѣ же мысли объ оторванности Живокини отъ репертуара порою высказывались, въ формѣ догадки, о несравненно большемъ успѣхѣ, который выпалъ бы на его долю на западной сценѣ.

— Да что вотъ въ Россіи человѣкъ съ такими способностями, въ Парижѣ давно бы писали о немъ!—восклицалъ еще въ 20-хъ годахъ Кокошкинъ. И тотъ же отзывъ звучалъ до самой смерти артиста.

Не только критики, но и всѣ, кто, подобно Нильскому, удѣлялъ нѣсколько страницъ воспоминаніямъ о знаменитомъ московскомъ комикѣ, неустанно говорятъ о томъ, что въ его дарованіи было нѣчто родственное духу французскаго театра.

И это вполнѣ понятно!

Французскій театръ родился на площади. Его колыбель—наскоро сколоченный помостъ ярмарочнаго балагана. Его величайшій актеръ—Мольеръ, тотъ самый Мольеръ, чей портретъ мы находимъ въ актерскомъ фойе образцоваго театра въ группѣ французскихъ и итальянскихъ фарсеровъ. Оттого во Франціи комедія проникнута задоромъ яркаго буффонства, а водевиль всегда считался какъ бы ея достойнымъ младшимъ братомъ.

Отсюда иное отношеніе и къ передачѣ ихъ со стороны французскихъ актеровъ. Служа веселости, они не гонятся за тѣмъ, чтобы удовлетворить типичности и близости къ жизни каждаго образа, что непрестанно имѣютъ въ виду при обработкѣ ролей серьезнаго репертуара.

Обращаясь къ той же заимствованной у нихъ шуткѣ «Азъ и Фертъ», мы видимъ, что было бы странно искать типичности въ ея образахъ. Возьмемъ хотя бы главное дѣйствующее лицо. Желаніе Мордашева выдать дочь за любого проходимца, лишь бы сбыть бѣлье и посуду съ мѣткой «А и Ф»—это не деспотизмъ. Это даже не сумасбродство. Это та великая условность, на которой построенъ весь ярко-комическій театръ. Авторы его—не психологи. Они знаютъ, что при головной работѣ зрителя все ихъ построеніе разлетится, какъ карточный домикъ. И они принимаютъ свои мѣры. Быстрой смѣной живыхъ впечатлѣній они дѣйствуютъ на чувство и только на чувство. Пустивъ во все маховое колесо сцены, они добиваются подчиненія на четверть часа и въ эти четверть часа невѣроятно завязываютъ, невѣроятно ведутъ и невѣроятно распутываютъ циклъ сказочно-прихотливыхъ событій.

Они знаютъ, что строгіе зоилы нѣмецкой критики будутъ говорить о несоотвѣтствіи правиламъ высокой комедіи, а не привыкшій къ задорному gros rire русскій зритель встанетъ въ смущеніи за свою веселость. Пусть такъ. Хоть мигъ, да мой. Это неизмѣнный девизъ комическаго театра. И если говорить о психологической несостоятельности, то въ ней повиненъ не только Мордашевъ. Вполнѣ подъ стать ему и тотъ мольеровскій буржуа, который, страдая тысячью воображаемыхъ недуговъ, твердо положилъ выдать старшую дочь за доктора, а младшую за аптекаря.

Но «Мнимый больной» до сихъ поръ находитъ зрителей, а мольеровская критика неизмѣнно сохраняетъ традицію безпощаднаго смѣха надъ тѣми изслѣдователями, которые, отвергнувъ живыя сценическія впечатлѣнія, аккуратно подсчитываютъ пункты несоотвѣтствій между драматическимъ произведеніемъ и ихъ теоріей комическаго.

Но было слишкомъ много причинъ къ тому, чтобы наша критика иначе взглянула на безобидный жизнерадостный смѣхъ. Мы говорили уже объ отсутствіи преемственной комической традиціи. Немалое вліяніе сыграла и та зависимость отъ цензуры, которая мѣшала полному развитію комическаго театра.

Такъ или иначе, но водевиль не былъ органически переработанъ русской драматической школой, и Бѣлинскій былъ въ правѣ воскликнуть: «Водевиль прекрасная вещь только на французскомъ языкѣ, на французской сценѣ, при игрѣ французскихъ актеровъ. Подражать ему также нельзя, какъ и переводить его... Если намъ случалось видѣть русскій водевиль, который ходилъ на собственныхъ ногахъ, то онъ всегда ходилъ на кривыхъ ногахъ».

Отношеніе къ водевилю можетъ служить показателемъ и отношенія къ безпечно-веселой комедіи. Послѣ «Женитьбы» Гоголь вынесъ не одинъ упрекъ въ шаржѣ, а Островскій дописывалъ свою трилогію о Бальзаминовѣ подъ общій градъ насмѣшекъ. Между тѣмъ, на Западѣ безпечный фарсъ совершенно неуловимо переходитъ въ высокую комедію. На порогѣ того и другой безудержно веселый театръ серьезныхъ по замыслу и непритязательно-шутливыхъ по формѣ произведеній.

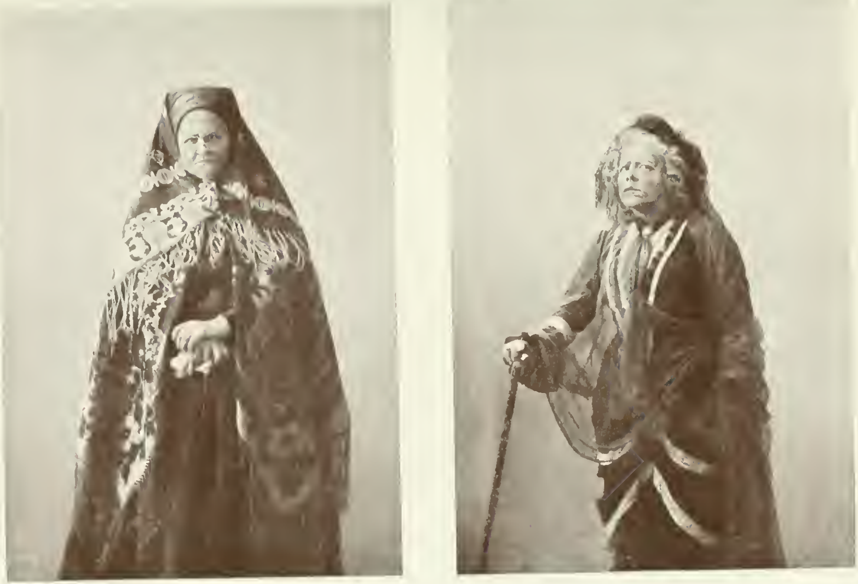
Яркая комедія западной сцены и была истинной сферой Живокини. Многихъ не удовлетворявшій въ водевилѣ, какъ актеръ совсѣмъ иной школы, чѣмъ «типисты», Мартыновъ и Садовскій, онъ былъ неоспоримо выше ихъ въ пьесахъ Мольера и Шекспира.

«Мольеровская комедія показала еще разъ, гдѣ настоящее чувство Живокини, и отвѣтила за него тѣмъ критикамъ изъ любителей сверстниковъ и рецензентовъ, которые давнымъ давно твердили о его балаганности, непростительной «утрировкѣ» и отсутствіи въ немъ «настоящаго искусства» писалъ Боборыкинъ о «Мнимомъ больномъ», гдѣ Живокини игралъ Аргана.

Также хорошъ былъ Живокини и въ ярко-комическихъ роляхъ шекспировскаго репертуара. И мы, конечно, сразу догадываемся, почему эти образы были его стихіей.

Шекспировскій театръ стоитъ на порогѣ средневѣковья. Въ своихъ первыхъ произведеніяхъ драматургъ помнитъ еще о былой свободѣ актера и только этимъ можно объяснить тотъ фактъ, что многіе изъ упрековъ, обращенныхъ къ нашему комику-буффу, уже раздавались по адресу великаго создателя новой драмы. Не онъ ли это любитъ смѣшить публику во что бы то ни стало? По крайней мѣрѣ, въ его пристрастіи къ ярко-комическимъ фигурамъ клоуновъ, простаковъ, слугъ, матросовъ и могильщиковъ многіе угадывали анти-художественное стремленіе занять публику во что бы то ни стало, и не онъ ли такъ пристрастился къ каламбуру, что заставлялъ своихъ персонажей острить во всякое время и по всякому поводу? Въ этихъ случаяхъ за маской дѣйствующаго лица слишкомъ опредѣленно выглядываетъ лицо автора, но то же вносилъ въ свое исполненіе и нашъ комикъ; онъ нарушалъ индивидуальность характеровъ и всюду заставлялъ чувствовать за дѣйствующимъ лицомъ актера.

Но удачное для передачи образовъ Шекспира обращалось въ траге-



О. О. САДОВСКАЯ (КАБАНИХА) И В. О. МАСАЛИТИНОВА (БАРЫНЯ СЪ ДВУМЯ ЛАКЕЯМИ) „ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

дію, когда Живокини переходилъ къ иному репертуару. Тамъ онъ всѣми силами старался скрыться и все же неизмѣнно глядѣлъ изъ за роли. Поражая богатствомъ мимики, онъ не могъ рѣзко измѣнить путемъ грима свою физіономію. Прекрасно тонируя и оттѣняя каждое слово въ діалогѣ и куплетѣ, онъ не могъ разнообразить основной тонъ и темпъ роли. И что-то нестираемое и неизгладимое доминирующимъ аккордомъ прошло сквозь всю галлерею созданныхъ имъ образовъ.

— Живокини пятьдесятъ лѣтъ игралъ на сценѣ самого себя, но игралъ такъ, что не надоѣлъ этимъ въ цѣлые полвѣка,—вспоминаетъ чей-то отзывъ Родиславскій въ некрологѣ артиста.

Загадочное искусство, которое позволило артисту оставить великое имя въ исторіи родной сцены, не смотря на весь разладъ свой съ репертуаромъ.

Разладъ этотъ особенно почувствовался въ эпоху Островскаго.

Новый репертуаръ несъ съ собой не только новые типы. Мѣнялся самый стиль драматическаго письма. Сглаживалась яркость положеній, не гнались за задоромъ діалога, рисунокъ пьесъ пріобрѣталъ все большую мягкость. Въ ту пору не разъ вздохнулъ и самъ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Что же было дѣлать наивному Живокини? Онъ старался, но—увы,—въ отзывахъ о немъ даже у Баженова начинали сквозить досадливыя нотки.

Вотъ что находимъ мы на страницахъ «Антракта» по поводу исполненія Живокини роли Рисположенскаго въ комедіи «Свои люди—сочтемся»: «Г. Живокини былъ очень забавенъ, но далеко не удовлетворителенъ въ роли Сысоя Псоича Рисположенскаго. Прежде всего это былъ не пройдоха-чиновникъ, а балагуръ-потѣшникъ, и зрителю скорѣе хотѣлось думать, что всѣ эти Большовы и Подхалюзины приглашаютъ его не для обдѣлыванія разныхъ неправыхъ дѣлъ, а для пріятнаго препровожденія времени и компанства. Не оставивъ и на этотъ разъ своего обыкновенія смѣшить зрителей чѣмъ бы то ни было и во что бы то ни стало, онъ явился какимъ то чижикомъ (по крайней мѣрѣ костюмъ его, походка, наклоненный впередъ корпусъ и торчавшія сзади коротенькія фалды вицмундира сильно напоминали эту птицу). Костюмъ былъ очень утрированъ, особенно сапоги, которые, можно было подумать, настаивались нѣсколько дней въ грязи, чтобы явиться въ такомъ видѣ на ногахъ г. Живокини. Держалъ онъ себя постоянно кривобокимъ. Къ роли своей относился довольно странно и шаловливо, онъ именно какъ будто подсмѣивался надъ Рисположенскимъ и нѣкоторыя мѣста произносилъ съ какимъ-то глумленіемъ».

Бѣдный Живокини! Ему досталось даже за сапоги. Но Рисположенскій поминаетъ о своихъ сапогахъ въ четвертомъ актѣ, насчетъ ихъ прохаживается и Тишка. И, почемъ знать, можетъ въ простотѣ душевной именно на нихъ то и думалъ отыграться старый комикъ. Этотъ тонкій реалистическій штрихъ—могло казаться ему—забьетъ всѣ новые фокусы самаго Садовскаго, будь онъ хоть сто разъ другомъ и любимцемъ автора. Но какъ разъ тутъ и подкараулила его неудача.

«По истинѣ, не угадаешь», могъ сказать онъ, съ грустью читая отповѣдь влюбленнаго въ его талантъ рецензента.

Но если онъ и могъ погрустить, онъ все же не могъ убояться.

Пусть это вызоветъ улыбки сожалѣнія у литературныхъ критиковъ, но въ блещущемъ, искрящемся талантѣ актера таились тысячи такихъ очарованій, что ему не былъ страшенъ никакой разладъ съ репертуаромъ.

Прошло десять лѣтъ послѣ этого спектакля, а каждый выходъ Живокини продолжалъ вызывать тѣ же восторги. Каждый выходъ, вплоть до послѣдняго выступленія на сценѣ за нѣсколько дней до смерти.

Объ этомъ послѣднемъ спектаклѣ мы находимъ въ печати особенно подробные отзывы. Но потому ли, что они писались послѣ смерти артиста или въ тотъ вечеръ грусть предчувствій больного передалась зрительной залѣ, въ строкахъ газетнаго отчета угадывается что-то мучительно-трогательное

Живокини выступилъ послѣ долгой болѣзни, которая, какъ бы для прощанія съ любимымъ театромъ, дала ему отдыхъ на два-три дня. Было естественно, что публика взрывомъ громкихъ аплодисментовъ встрѣтила своего любимца. Но странно, что эта овація, на которую взволнованный артистъ отвѣтилъ слезами, сразу же перешла въ такую бурю восторга, что даже старожилы театра, помнившіе успѣхъ Мочалова и Щепкина, могли лишь воскликнуть потомъ: «подобнаго горячаго единодушнаго пріема русскому артисту мы не запомнимъ». Странно и то, что въ публикѣ многіе отвѣчали слезами на слезы Живокини.

Значитъ, было же что-то особенно трогательное въ этомъ общеніи артиста и зрителей. И я позволилъ бы себѣ сдѣлать попытку разгадать тайну этого вечера.

По самому свойству сценическаго дарованія Живокини мы не могли не проявить исключительнаго интереса къ его жизни и признали основнымъ настроеніемъ Живокини глубокую удовлетворенность, ту непосредственную и какъ бы ничѣмъ несокрушимую жизнерадостность, которая дается въ удѣлъ лишь рѣдкимъ избранникамъ судьбы. И дѣйствительно, весельчакъ въ молодости онъ остался весельчакомъ и въ то время, когда окруженный любовнымъ вниманіемъ дѣтей и внуковъ мирно доживалъ свои послѣдніе годы въ собственномъ домикѣ на окраинѣ Москвы.

Это подтверждаетъ не только отзывы современниковъ, но и одинъ въ высшей степени любопытный документъ. М. И. Лавровъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Живокини приводитъ стихотвореніе написанное знаменитымъ комикомъ за нѣсколько недѣль до смерти. Все оно говоритъ о той радости, которую испытывалъ незлобивый старикъ при взглядѣ на свое прошлое. И чтобы вполнѣ характеризовать это прощальное обращеніе къ друзьямъ достаточно привести его начальную сентенцію.

Люди всѣ съ начала вѣка
Очень схожи межъ собой
И нѣтъ въ мірѣ человѣка,
Кто бъ доволенъ былъ судьбой.
Только я, одинъ, ей Богу,
Не похожъ на родъ людской
Я нашелъ свою дорогу
И не надо мнѣ другой.

Тѣмъ же добродушіемъ проникнуты и всѣ остальныя строки стихотворенія Живокини. Всѣ, кромѣ той одной, гдѣ артистъ поминаетъ о «критикахъ педантахъ» и съ гордостью заявляетъ, что вопреки ихъ писаніямъ все же сумѣлъ снискать любовь къ своему таланту.

И не вспомнилъ ли актеръ въ ту минуту, когда онъ послѣдній разъ вышелъ на сцену, о томъ единственномъ горѣ, отъ котораго онъ не могъ отдохнуть за все свое служеніе сценѣ. О томъ, какъ кольнулъ его за отсебятины покойникъ Щепкинъ, какъ и Бѣлинскій и Баженовъ не могли удержаться отъ упрековъ въ шаржѣ и буффонадѣ и какъ все громче и громче доносится злобный шепотъ о его «балаганности и утрировкѣ».

— Да нуженъ ли я, могъ думать онъ, появляясь передъ молчаливой таинственной громадой зрительной залы, появляясь и на этотъ разъ, по тѣмъ же разсказамъ, въ одномъ изъ «самыхъ безсодержательныхъ фарсовъ».

Но неумолчно гремятъ рукоплесканія, гремятъ долгія-долгія минуты, говоря о такомъ наплывѣ любви и восторга, послѣ котораго къ радостному чувству невольно примѣшивается стыдъ за безудержность своего порыва.

Плакала публика. Плакалъ Живокини.

Онъ умеръ черезъ недѣлю.

— Такихъ проводовъ, которыми почтила Москва покойнаго, никто изъ самыхъ коренныхъ театраловъ не запомнитъ», сообщалъ московскій корреспондентъ «Голоса». А извѣстный знатокъ театра, Родиславскій, писалъ подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ утраты: «Только два имени—Мочалова и Живокини—были въ Россіи такъ популярны, такъ любимы, такъ достолюбезны».

Мочаловъ и Живокини.

Въ художественномъ обликѣ этихъ артистовъ было несомнѣнное духовное сродство.

Къ чему сводятся воспоминанія о Мочаловѣ? Какъ рѣдко и робко говорятъ люди его поколѣнія о созданныхъ имъ роляхъ. И какъ оспоримо все сказанное въ этомъ отношенiи, хотя бы оно принадлежало перу Бѣлинскаго. Но зато какой мощью невѣдомыхъ очарованiй вѣетъ отъ преданiй о безумныхъ экстазахъ комика.

И развѣ есть стиль въ этомъ искусствѣ?

Стиль—начало сдерживающее. Но въ минуты художественныхъ прозрѣнiй Мочаловъ какъ будто сбрасывалъ всѣ путы преходящаго и условнаго. Огонь вѣчно-правдивыхъ озаренiй зажигалъ душу опьяненнаго артиста и трепеща бѣжалъ затѣмъ по рядамъ зрительнаго зала.

Кто подыщетъ имя подобному творчеству, которое и прежде всего чаще называли безумiемъ? Откидывая весь арсеналъ привычныхъ терминовъ для опредѣленiя игры, въ этомъ случаѣ такъ и хочется вспомнить строки, гдѣ Ницше указываетъ на ту переходную грань, когда трагическiй артистъ, служитель образнаго искусства, отдается оргiйному экстазу и изъ послушнаго орудiя авторской воли самъ обращается въ творца.

Мочаловское искусство все время стояло на границѣ неискусства.

Не то ли самое и Живокини.

Личному переживанiю трагика—Мочалова глубоко соотвѣтствуетъ непрестанное желанiе комика разбить цѣпи роли и по прихоти настроенiя кидать толпѣ шутку за шуткой.

Наивная старая импровизацiя! Казалось, она умерла еще въ ту пору, когда «регулярный» комическiй театръ отпраздновалъ свою побѣду надъ ярмарочнымъ балаганомъ. Но почему же то и дѣло вновь прорывается стремленiе къ ней въ художникахъ сцены? Почему даже строгiе изслѣдователи, воспитанные на величайшихъ образцахъ литературы, вдругъ вспоминаютъ наивный лепетъ импровизаторовъ и начинаютъ говорить о немъ, какъ объ идеалѣ сценическаго искусства?

Плѣнительная тайна импровизацiи въ ея художественномъ стилѣ. Она будетъ всегда манить къ себѣ какъ идеалъ, потому что лишь авторство актера можетъ сообщить исполненiю то полное отсутствiе искусственности, котораго никогда не достигаютъ толкователи ролей въ своемъ стремленiи внести въ заученное искренность впервые переживаемаго.

## В. И. ЖИВОКИНИ.

Великій артистъ по неисчерпаемому богатству своего комизма, Живокини, вопреки духу своей эпохи, все время былъ жертвой искушенія заглянуть въ самыя плѣнительныя глубины искусства и хотя бы на мигъ коснуться того бурнаго водоворота, откуда берутъ истокъ его спокойныя и чистыя воды.

Это напоминаетъ Мочалова.

Но все же полная параллель между ними была бы рѣшительно невозможна. На ряду съ неповторимымъ и непостигаемымъ, великій трагикъ указалъ область вполнѣ достижимыхъ художественныхъ возможностей. И мы знаемъ о чудѣ Мочалова, который, порвавъ путы традиціи, перешелъ въ трагедіи къ непосредственно-реальному тону. Кѣмъ же былъ Живокини?

Пытаясь разгадать эту загадку, мы напрасно вспомнили бы и о чудѣ Рашели, которая въ пору самаго яркаго увлеченія романтизмомъ отбросила публику Парижа къ старымъ временамъ увлеченія классицизмомъ. Живокини ничего не предвосхищалъ и не имѣлъ никакой опоры въ прошломъ. Онъ просто разсказалъ о томъ, какіе были бы у насъ актеры, если бы первые проблески народнаго юмора не были задавлены суровымъ византизмомъ и потѣшныя шутки старыхъ скомороховъ легли въ основу національной комической традиціи.

Живокини—это сказка.

Это страница небывшаго прошлаго.

# „МАСКАРАДЪ" М. Ю. ЛЕРМОНТОВА ВЪ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРѢ.

(Историческая справка).

С. Р.

ДРАМУ Лермонтова «Маскарадъ» предположено въ теченіе этого сезона поставить на сценѣ Александринскаго театра, интересно поэтому подѣлиться съ читателями цензурной справкой по поводу ея разрѣшенія къ постановкѣ на сценѣ. Какъ извѣстно, пьеса «Маскарадъ», сочиненіе которой относятъ къ 1834 г., не сразу увидѣла свѣтъ рампы, а будучи представлена въ драматическую цензуру въ 1835 году, была подъ цензурнымъ запрещеніемъ до 1862 г., когда и получила разрѣшеніе. Цензура въ 1835 году находилась при III отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, во главѣ которой стоялъ генералъ Дуббельтъ, а въ качествѣ цензора былъ Евстафій Ольдекопъ, къ нему то и попала пьеса Лермонтова, написааная первоначально въ трехъ дѣйствіяхъ и предназначенная «Для Императорскаго Санктпетербургскаго театра». Вотъ что писалъ въ своемъ докладѣ цензоръ. Приводимъ этотъ докладъ въ переводѣ, такъ какъ въ подлинникѣ онъ писанъ на французскомъ языкѣ.

## МАСКАРАДЪ

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ въ стихахъ сочиненіе М. Лермонтова.

Молодой князь Звѣздичъ, находясь въ игорномъ домѣ, проигрываетъ все свое состояніе. Входитъ Арбенинъ. Арбенинъ, прежде профессіональный игрокъ, только что женился на молодой дѣвушкѣ, которую онъ любитъ. Для нея онъ началъ новую жизнь, жизнь правильную, жизнь честнаго человѣка. Видя отчаяніе князя, Арбенинъ садится за игорный столъ, отыгрываетъ всѣ деньги, что проигралъ князь и возвращаетъ ихъ ему. Оба оттуда отправляются къ нѣкіимъ Энгельгардамъ, гдѣ въ этотъ вечеръ устраивался маскарадъ. Арбенинъ предлагаетъ князю завести интригу. Случай скоро представляется. Одна замаскированная дама интригуетъ князя и дѣлаетъ ему предложеніе, болѣе чѣмъ легкомысленное. Князь и дама теряются въ сутолокѣ. Князь возвращается и видно, что онъ пріятно провелъ эту четверть часа. Онъ преслѣдуетъ даму, дама противится. Чтобъ избавиться отъ князя, она ему даетъ браслетъ, потерянный какой то дамой въ залѣ. Князь разсказываетъ о своемъ приключеніи Арбенину и затѣмъ удаляется. Возвращаясь домой Арбенинъ замѣчаетъ, что у жены на рукѣ только одинъ браслетъ тутъ она сознается, что только что потеряла другой. Арбенинъ предполагаетъ измѣну и клянется отомстить.

Замаскированная дама, заинтриговавшая князя, была баронесса Штраль. Не желая быть узнанной, измѣняя манеру говорить, она говоритъ князю, что чтобы быть счастливому въ любви нужно умѣть сохранять тайну. Князь пишетъ въ этомъ духѣ письмо Арбениной. Арбенинъ намѣревается убить князя во время сна, но у него не хватаетъ на это силъ, и онъ приглашаетъ Звѣздича на вечеръ къ одному другу, куда князь и является. Неожиданно Арбенинъ обвиняетъ князя въ нечистой игрѣ, бросаетъ ему въ лицо колоду картъ со словами «шуллеръ и подлецъ».

Взбѣшенный князь вызываетъ его на дуэль, Арбенинъ отказывается говоря ему: «Да вамъ не испугать и труса».

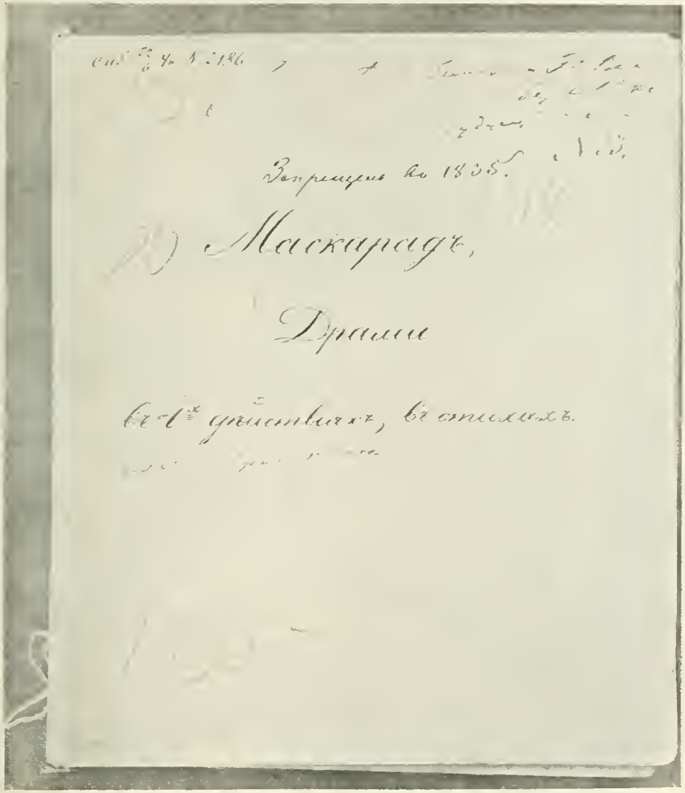
Князь уѣзжаетъ на Кавказъ, предупредивъ жену Арбенина быть на сторожѣ. Баронесса, которая почувствовала угрызенія совѣсти, не имѣетъ мужества открыть все Арбениной. Арбенинъ отравляетъ жену,

Не знаю, можетъ ли пройти пьеса даже съ измѣненіями, въ особенности сцена, когда Арбенинъ кидаетъ карты въ лицо князю, должна быть совершенно измѣнена.

Возможно, что вся пьеса основывается на событіи, происшедшемъ въ нашей столицѣ.

Я не могу понять, какъ могъ авторъ бросить слѣдующій (вызовъ?) костюмированнымъ въ домѣ Энгельгардовъ.

«Я объявить Вамъ князь должна, что эта клевета ни мало не



[illegible]

Запрещена въ 1835.

Маскарадъ,

Драма

въ 4х дѣйствіяхъ, въ стихахъ.

смѣшна. Какъ женщинѣ порядочной рѣшиться, отправиться туда, гдѣ всякій сбродъ, гдѣ всякій вѣтренникъ обидитъ, осмѣетъ.

Рискнуть быть узнанной, вамъ надобно стыдится,
Отречься отъ подобныхъ словъ.

На этомъ докладѣ положена слѣдующая помѣтка: «Возвращена для нужныхъ перемѣнъ. 8 ноября 1835 года». Докладъ представляетъ тотъ интересъ, что цензоръ довольно подробно излагаетъ содержаніе драмы, написанной первоначально, какъ мы уже сказали, въ трехъ актахъ и насколько намъ извѣстно нигдѣ не напечатанной, а можетъ быть и совсѣмъ не сохранившейся. Слѣдующая попытка получить цензурное разрѣшеніе была сдѣлана въ 1836 году. Пьеса была представлена въ этомъ году два раза и оба раза пропущена цензурой не была. Въ январѣ 1836 года «Маскарадъ» на цензуру поступилъ написаннымъ въ 4 дѣйствіяхъ, а вторично, 28 октября, подъ названіемъ «Арбенинъ» уже въ пяти дѣйствіяхъ.

Въ обоихъ случаяхъ пьесу разсматривалъ тотъ же Ольдекопъ. Въ первомъ докладѣ (январь 1836 г.) онъ, повторивъ дословно, что говорилъ въ предыдущемъ году, заканчивалъ рапортъ слѣд. примѣчаніемъ:

«Таковъ былъ первый рапортъ мой объ этой пьесѣ. Ваше Превосходительство сообщило мнѣ желаніе графа [1]) объ измѣненіи пьесы авторомъ такимъ образомъ, чтобъ она кончалась примиреніемъ между господиномъ и госпожей Арбениными. Авторъ не подумалъ во время воспользоваться этимъ примѣчаніемъ. Въ новомъ изданіи мы находимъ тѣ же неприличныя нападки на костюмированные балы въ домѣ Энгергардовъ (ст. 16—46), тѣже дерзости противъ дамъ высшаго общества (18).

Авторъ очень хотѣлъ прибавить другой конецъ, но не тотъ, какой былъ ему назначенъ. Арбенинъ отравляетъ свою жену. Какой то незнакомецъ присутствуетъ при этой сценѣ. Мадамъ Арбенина умираетъ. Ея смертью кончалась пьеса въ первомъ изданіи. Теперь авторъ прибавилъ еще одинъ актъ. Неизвѣстный и князь находятся у Арбенина. Неизвѣстный говоритъ Арбенину, что 7 лѣтъ тому назадъ онъ обыгралъ его въ карты и что съ тѣхъ поръ онъ поклялся отомстить. Князь обвиняетъ Арбенина въ отравленіи жены и объявляетъ, что она была невинна. Князь вызываетъ Арбенина на дуэль, но послѣдній, пораженный новостью. что жена его невинна, сходитъ съ ума. Драматическіе ужасы прекратились во Франціи. нужно-ли ихъ вводить у насъ, нужно ли вводить ихъ отраву въ семьяхъ. Дамскія моды, употребляемыя въ Парижѣ переняты у насъ: это невинно. но перенимать драматическія уродства. отъ которыхъ отвернулся даже Парижъ, это болѣе чѣмъ ужасно, это не имѣетъ имени».

---

[1]) Графа Бенкендорфа.

По поводу новой редакціи пьесы, названной «Арбенинъ», Ольдекопъ высказывается значительно мягче:

«Эта пьеса, подъ названіемъ Маскарадъ, дважды была представлена на разсмотрѣніе цензуры и возвращена, какъ неумѣстная и слишкомъ похожая на новѣйшія уродливыя сочиненія французской школы. Нынѣ пьеса представлена совершенно передѣланная, только первое дѣйствіе осталось въ прежнемъ видѣ. Нѣтъ болѣе никакого отравленія, всѣ гнусности удалены.

Жена Арбенина, Настасья Павловна, легкомысленная кокетка, признается князю Звѣздичу. что она его любитъ, а онъ, срывая съ нея браслетъ, скрывается. Казаринъ, бывшій свидѣтелемъ этого разговора. сообщаетъ все Арбенину, но Настасья Павловна увѣряетъ мужа. что князь влюбленъ въ ея компаньонку Олиньку и поэтому такъ часто является въ домъ Арбенина. Олинька. чтобы спасти госпожу Арбенину, подтверждаетъ ея слова, и Арбенинъ высылаетъ ее изъ дому и намѣревается отмстить Казарину.

Онъ показываетъ ему письмо, имъ написанное тому назадъ 7 лѣтъ, въ которомъ онъ признается, что умертвилъ банкомета италіанца. Казаринъ въ отчаяніи, но князь Звѣздичъ спасаетъ его, объявляя, что онъ совсѣмъ не для Олиньки посѣщалъ домъ Арбенина, и въ доказательство показываетъ браслетъ Настасьи Павловны. Г-жа Арбенина всю ночь ожидала своего мужа. наконецъ утромъ одѣлась, пошла въ его кабинетъ и, выпивъ тутъ стаканъ лимонаду, уснула въ креслахъ. Арбенинъ приходитъ домой, удерживаетъ Олиньку, которая хочетъ оставить его домъ, и чтобы принудить Настасью Павловну къ признанію, пугаетъ ее разсказомъ, что она отравлена лимонадомъ. Она въ отчаяніи признается, что Олинька невинна и что она сама, только изъ кокетства, слушала изъясненія князя, не любя ни его, ни мужа своего. Князь приходитъ, чтобъ драться съ Арбенинымъ, который его вызвалъ на дуэль, но Арбенинъ объявляетъ ему, что онъ для ничтожной кокетки не станетъ драться, и, устроивъ будущность Олиньки, удаляется навсегда».

Экземпляровъ этихъ пьесъ не сохранилось. Затѣмъ въ 1846 году «Маскарадъ» былъ представленъ въ цензуру въ 4-хъ актахъ, въ этомъ видѣ она дошла и сохранилась въ архивѣ теперешней драматической цензуры. Пьеса, написанная рукой переписчика [1]), помимо всего прочаго, представляетъ тотъ интересъ, что на ней имѣются двѣ помѣтки, сдѣланныя рукой великаго поэта. Ниже мы помѣщаемъ фотографическій снимокъ обложки пьесы. Надпись рукой Лермонтова наверху неразборчива и означаетъ: «Для бенефиса г-жи Вальберховой къ будущей осени». Пьеса и на этотъ разъ разрѣшенія не получила. Въ 1852 году «Маскарадъ» снова поступилъ на цензуру въ III отдѣленіе. Какъ видно изъ нижепомѣщаемаго доклада цензора, «Маскарадъ» былъ представленъ въ отрывкахъ отдѣльными сценами и главныя изъ нихъ были одобрены цензурою къ представленію, но все-таки пьеса, какъ цѣлое, оставалась подъ запретомъ, и только спустя десять лѣтъ, послѣдовало ея полное разрѣшеніе.

Вотъ докладъ цензора (на этотъ разъ И. Нордстрема):

Арбенинъ, послѣ бурной жизни (онъ былъ страстнымъ игрокомъ), женился на молоденькой скромной дѣвицѣ, Нинѣ. Супружеское счастье ихъ, какъ бы по волѣ судьбы, внезапно прерывается, вслѣдствіе посѣщенія ими маскарада. На этомъ маскарадѣ Нина потеряла браслетъ, другая маска (баронесса Штраль), поднявъ и выдавъ его за собственный, отдала браслетъ этотъ своему кавалеру князю Звѣздичу, у котораго Арбенинъ увидѣлъ браслетъ. Арбенинъ, мучимый ревностью и считая жену невѣрною, отравляетъ ее ядомъ. Въ послѣднемъ дѣйствіи выходитъ на сцену неизвѣстный, какъ бы олицетворенная совѣсть Арбенина, напоминающая ему прошлыя событія, грѣхи минувшихъ дней. Арбенинъ, узнавъ о невинности жены, лишается разума.

---

[1]) И впослѣдствіи появившаяся въ печати.

Пьеса эта была въ разсмотрѣніи цензуры въ 1835 и 1836 гг. и не была разрѣшена къ представленію, потому что цензура находила въ ней обидныя выходки противъ свѣтскихъ женщинъ, а равно потому, что въ ней играютъ роль ядъ и другіе ужасы.

Въ 1852 же году, по новомъ разсмотрѣніи пьесы, цензура одобрила къ представленію главныя и существенныя сцены изъ этой драмы.

Имѣя въ виду, что въ одобренныхъ уже отрывкахъ заключается все содержаніе и развитіе драмы, цензура полагала бы возможнымъ нынѣ дозволить къ представленію на сценѣ всю драму».

На докладѣ положена резолюція: «Разрѣшить. 12 апрѣля 1862 года». Въ этомъ видѣ пьеса выдержала нѣсколько изданій. Самъ Лермонтовъ въ показаніи по дѣлу о стихахъ на смерть Пушкина писалъ [1]), что запрещеніе его «Маскарада» послѣдовало «по причинѣ слишкомъ рѣдкихъ страстей и характеровъ въ ней и потому, что «добродѣтель недостаточно вознаграждена». Это было причиной написанія другой, позднѣйшей редакціи «Маскарада уже въ пяти дѣйствіяхъ, которая внесла въ пьесу такія измѣненія, что она представляетъ почти новое произведеніе. Эта вторая дошедшая до насъ редакція драмы Лермонтова была впервые напечатана въ Сентябрьской книжкѣ «Русской Старины» за 1875 годъ и, найдена въ подлинныхъ рукописяхъ Лермонтова, пожертвованныхъ незадолго передъ тѣмъ Чертковской библіотекѣ г-жей Арнольди. Оба изданія значительно разнятся между собою по составу дѣйствующихъ лицъ. Въ драматическ. цензурѣ, въ изданіи «Русской Старины» въ 1877 году «Маскарадъ» получилъ одобреніе и для народныхъ театровъ.

---

[1]) Пользуемся предисловіемъ къ изданію А. С. Суворина.

# ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

### Письмо I.

## ПАРИЖСКІЕ ТЕАТРЫ.

Leopold Lacour. Переводъ съ рукописи М. Т.

СНОВА начнется эта жизнь. Будетъ ли она такъ же интересна, какъ и въ первые мѣсяцы 1911 г. и въ послѣдніе 1910? Другими словами, выдвинетъ ли театральный сезонъ 1911—1912 г. такія же замѣчательныя по формѣ и по содержанію произведенія, какъ и тѣ пять или шесть піесъ, которыя поддержали честь предшествовавшаго сезона. Эти пять, шесть, даже, скажемъ, семь піесъ: «le Carnaval des enfants», Saint Georges de Bonhelier, «les Affranchis», M-lle Lenèru, «l'Enfant de l'Amour», Henry Bataille, «Le Viel homme», Georges de Porto Riche, «Tribun», Paul Bourget, «Après moi», Bernstein и «Apôtre» Paul Hyacinthe Loyson, сдѣлали бы честь всякому сезону, и ясно доказываютъ, что французскій театръ не находится въ упадкѣ, какъ это любятъ провозглашать нѣкоторые угрюмые и скучающіе люди. Надо принять во вниманіе, что, за исключеніемъ H. Bataille, Georges de Porto Riche и еще Henri Lavedan, давшаго Франц. Комедіи очень милую вещь «Le goût du Vice», самыя знаменитые драматическіе авторы ничего не доставили театру въ продолженіе 1910—1911 г. Не было піесъ: Paul Hervieu, François de Curel, ни Brieux, ни Maurice Donnay.

Французская Комедія обѣщала піесу Donnay о Мольерѣ и его женѣ. Но авторъ, написавшій эту піесу уже давно, предпочелъ отложить постановку ея до слѣдующаго сезона, не желая поручать роли «Mademoiselle Molière» (по сценѣ и по дѣвичьему имени: Armande Bejart) какой-нибудь другой исполнительницѣ, вмѣсто артистки Marie Lecomte. Эта прелестная артистка была больна. Г-ну M. Donnay не было причины сожалѣть объ отсрочкѣ и даже скорѣе у него была причина быть довольнымъ случайностью.

То было время, когда онъ только что согласился прочесть рядъ еженедѣльныхъ лекцій (по просьбѣ Общества лекцій), которыя онъ началъ въ концѣ января (если не ошибаюсь). Онъ выступилъ какъ лекторъ вслѣдъ за Jules Lemaitre, который въ продолженіе трехъ лѣтъ въ томъ же помѣщеніи (залъ Географич. общ., бульваръ St-Germain) блестяще соперничалъ съ профессорами литературы изъ Сорбонны и College de France. Самъ Jules Lemaitre пригласилъ и убѣдилъ Maurice Donnay выступить въ роли профессора передъ обществомъ, посѣщающимъ эти конференціи. И это было дѣйствительно любопытное зрѣлище: авторъ «Amants» и «Лизистрата»—читающій передъ тысячной публикой съ серьезностью и строгостью университетскаго профессора и лишь временами сбивающійся на тонъ «больше чѣмъ настоящаго парижанина»: на тонъ парижскаго gamin, поэта «артистическаго кабачка «Chat Noir». Этотъ превосходный и иногда восхитительный писатель, тонкій художникъ и чуткій наблюдатель сердечныхъ человѣческихъ слабостей, нѣчто среднее между Расиномъ и Мариво современнаго общества, впервые выступилъ въ этомъ кабачкѣ въ 1889—1890 г. Дебютируя тамъ, онъ поразилъ всѣхъ блескомъ своей фантазіи, молодостью, шутками, и я не могъ не вспомнить, вѣрнѣе онъ самъ заставлялъ насъ вспоминать о Maurice Donnay того времени, когда вдругъ посреди своей рѣчи, полной біографическихъ данныхъ, или послѣ изящныхъ остроумныхъ и серьезныхъ критическихъ выступленій, раздавалось шутливое замѣчаніе монмартрскаго пошиба, мило-непочтительное и весело-трогательное. Въ сущности, на эти лекціи шли для того, чтобы слышать драматическаго автора въ роли профессора, говорящаго о великомъ французскомъ драматургѣ, также, какъ идутъ на спектакли того же M. Donnay, какъ пойдутъ смотрѣть его комедію, или можетъ быть драму о любовныхъ страданіяхъ Мольера, о его невѣрной, должно быть, кокетливой женѣ. Лекціи эти, изданныя такъ же, какъ и драматическія произведенія M. Donnay, составятъ томъ особаго интереса, но по нимъ не догадаться о содержаніи обѣщанной піесы, по нимъ можно судить лишь о духѣ піесы, о ея задачахъ и заключительной морали, полной здраваго смысла и той высшей справедливости, которая всегда идетъ рука объ руку съ жалостью и съ снисходительностью. Меня сейчасъ поймутъ! Такъ какъ я самъ много занимался изученіемъ интимной жизни Мольера, то есть его сердечныхъ дѣлъ и въ особенности его несчастной страсти къ Armande Béjart, то я могу всецѣло присоединиться къ выраженному лекторомъ и развитому имъ мнѣнію, которое легло въ основу его комедіи или драмы:

1) Мольеръ, по натурѣ влюбчивый и нѣжный, сдѣлался актеромъ столько же по призванію, сколько по любви къ Madelaine Béjart, которая была не то сестрой, не то матерью (это неизвѣстно) Armande. Но во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію. что Madelaine была его любовницей. Обладая администраторскимъ талантомъ, она была чрезвычайно драгоцѣнна для Мольера, для его кочующей въ продолженіе 12 лѣтъ по провинціямъ труппы.

2) Каково бы ни было происхожденіе Armande съ материнской или съ отцовской стороны, надо вовсе отбросить отвратительную и немыслимую легенду, по которой Мольеръ будто бы женился не только на дочери своей любовницы, но на своей собственной дочери. Нельзя обвинять Мольера въ грѣхѣ кровосмѣшенія.

3) Этотъ бракъ былъ неосторожною ошибкою, за которую Мольеръ былъ жестоко наказанъ. Его жена вовсе и не была той потерявшей стыдъ женщиной, какой ее рисуетъ памфлетъ 17-го столѣтія, подъ заглавіемъ «Знаменитая комедіантка». Она не торговала своей красотой и это не было ея ремесломъ; даже нельзя утверждать, что у ней былъ любовникъ, въ современномъ и точномъ смыслѣ этого слова; вѣрнѣе, совершенно неизвѣстно, была ли у ней сколько-нибудь продолжительная серьезная любовная связь, и это обстоятельство дало поводъ нѣкоторымъ стать въ защиту этой невинной женщины и доказывать, что она никогда не была даже близка къ «паденію»; какъ выразился одинъ изъ защитниковъ: она всегда была физически вѣрна Мольеру. Но эти армандисты заходятъ слишкомъ

далеко. Кто же повѣритъ, что эта легкомысленная, жаждущая поклоненія женщина, опьяненная любезностью молодыхъ аристократовъ, имѣла силу устоять передъ искренними поклонниками. Не будучи красавицей, и даже не обладая правильными чертами лица, она была чрезвычайно интересна, соблазнительна и столь же граціозна и талантлива.

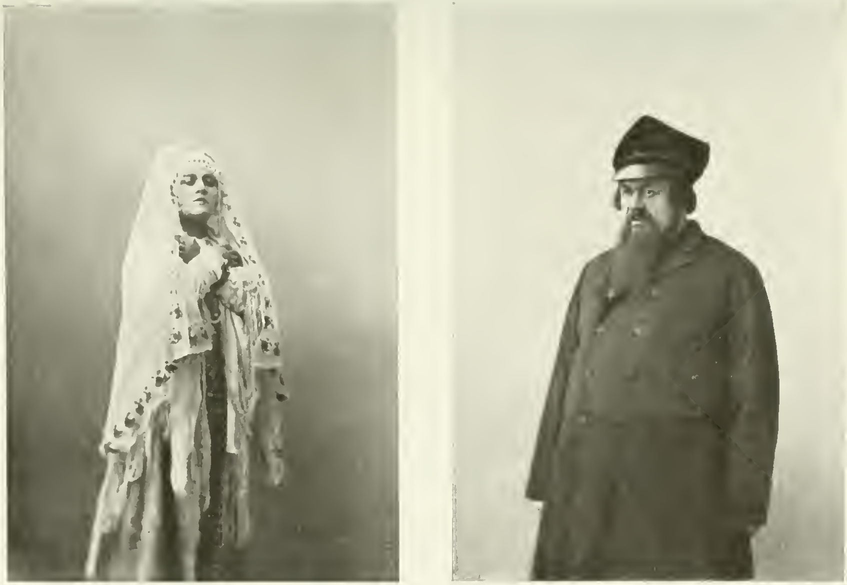
4) Сочувствуя Мольеру въ его страданіяхъ, причиненныхъ женою, мы не должны забывать, что этимъ страданіямъ и безпокойствамъ Мольеръ обязанъ двумя своими великими произведеніями: «Школою женщинъ», написанною въ 1662 г., и «Мизантропомъ»—въ 1666 г. И потому не будемъ слишкомъ строги къ Armande, какъ безжалостные мольеристы.

5) Наконецъ, мы обязаны во имя высшей справедливости, какъ я уже сказалъ, имѣть долю жалости и снисходительности къ измѣнамъ жены Мольера (если она измѣняла), къ ея легкомыслію и къ кокетству кулисной Селимены. Мы должны принять во вниманіе ея молодость и года сумрачнаго Альцеста, сдѣлавшагося ея супругомъ въ возрастѣ Арнольфа, и разсудить, что ей было трудно въ комикѣ-драматургѣ, ставшемъ ея мужемъ, видѣть лишь великаго человѣка, котораго цѣнимъ и выдѣляемъ мы, по прошествіи цѣлыхъ столѣтій, лишь увеличивая свое восхищеніе передъ нимъ (восхищеніе, которое обратилось одно время въ культъ, въ идолопоклонство, точно Мольеръ былъ и человѣкъ, и геній, и святой—все сразу).

Ограничимся вмѣстѣ съ Maurice Donnay предположеніемъ, что Мольеръ былъ геніальнымъ человѣкомъ и человѣкомъ честнымъ, и пожелаемъ, чтобы піеса, въ которой г. Donnay вывелъ его и его жену, не заставила себя долго ждать.

Между тѣмъ, Франц. Комедія объявила къ концу этого года постановку двухъ другихъ піесъ: «Primerose» Caillavet и Robert de Flers и «Captive», Gabriel Trarieux. Я бы долженъ былъ на первое мѣсто поставить «Captive», принятую раньше и постановка которой обѣщана въ первую очередь.

Сынъ бывшаго министра, имя котораго связано съ исторіей Дрейфуса,



Е. И. НАЙДЕНОВА (КАТЕРИНА) И К. Н. РЫБАКОВЪ (ДИКОЙ)
„ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Gabr. Trarieux психологъ, философъ, затрагивающій вопросы нравственности, общественности, писатель страстный и горячій.

Онъ началъ свое поприще драматурга нѣсколько лѣтъ тому назадъ тремя историко-филологическими и философо-легендарными драмами, чрезвычайно любопытными: «Іосифъ Аримафейскій», «Hypatie» и «Саванарола». Піесы написаны скорѣе для читателя, нежели для зрителя, но тѣмъ не менѣе онѣ достаточно сценичны, чтобы заинтересовать всякую публику, лишь бы нашелся теперь такой директоръ, который поставилъ бы ихъ съ необходимой тщательностью. Я помню Antoine ставилъ Іосифа въ Одеонѣ, но тогда Trarieux не имѣлъ того литературнаго имени, что нынѣ. Другія двѣ драмы, если не ошибаюсь, никогда не видѣли рампы. Замѣчательные очерки г. Клемансо отпечатаны вмѣстѣ съ тремя піесами, которыя, безъ сомнѣнія, стремятся на сцену.

Могу ли я признаться! Несмотря на серьезныя достоинства его, какъ современнаго драматурга, какъ поэта въ прозѣ вдохновляющагося историческими событіями, несмотря на надежды, данныя этимъ яркимъ талантомъ, продолжающемъ развиваться, надежды, которыя несомнѣнно оправдаются, я жалѣю, что г. Trarieux сошелъ со своего первоначальнаго пути. Во всякомъ случаѣ, я не хочу упрека въ замалчиваніи такихъ удивительныхъ піесъ, и не могу не отмѣтить ихъ, какъ они того заслуживаютъ, оттѣнивъ необычайную задачу эстетики и морали, выполненную истиннымъ сильнымъ художникомъ.

Но возвратимся къ знаменитымъ писателямъ, которые ничего намъ не дали въ продолженіе года и болѣе. Я прибавилъ болѣе, думая о Paul Hervieu, о Brieux, и въ особенности о François de Curel, послѣдняя піеса котораго: «Le coup d'aile» была сыграна въ 1907 г., т. е. четыре года тому назадъ, и онъ какъ будто рѣшился болѣе не писать для театра.

Недавно парижскій журналъ Comedie помѣстилъ у себя въ переводѣ отрывокъ автобіографическаго очерка, написаннаго г-мъ de Curel для нѣмецкаго обозрѣнія «Literarisches Echo»; рекомендую эту исповѣдь знающимъ нѣмецкій языкъ. Въ ней вылился литераторъ удивительно не похожій на своихъ собратій, немного дикій,—богатый отъ рожденія, къ счастію,—такъ какъ умѣнія нажить богатство своими литературными трудами ему не дано; это человѣкъ благородный безъ чванства, но не безъ скрытой гордости, котораго Парижъ не сумѣлъ перевоспитать; онъ остался лотарингцемъ, охотникомъ, великолѣпно описывающимъ лѣсъ, его обитателей, его таинственный шумъ, какъ напр. въ піесѣ Fossiles.

Можно удивляться, что Fr. de Curel до сихъ поръ не попалъ въ Академію, что ни одна его піеса не нашла себѣ мѣста въ репертуарѣ Франц. Комедіи, но самое удивительное это то, что Франц. Комедія не открываетъ ему дверей, не возбуждаетъ въ немъ желанія предложить ей свои произведенія. Приглашеніе такого литератора для постоянной работы и обновленія ея репертуара послужило бы къ чести Французской Комедіи. Ему бы нечего было бояться суда комитета и обиднаго отказа. Чтеніе авторомъ своей піесы членамъ комитета было бы простою формальностью, требуемою обычаемъ, или, если хотите, Московскимъ декретомъ. Было бы справедливо, если на ул. Ришелье отнеслись къ Fr. de Curel также, какъ относились въ свое время къ Augier и къ Александру Дюма—сыну.

Fr. de Curel не обладаетъ ловкостью драматическаго ремесленника, но между современными французскими авторами онъ вознесся выше всѣхъ, онъ дерзнулъ заинтересовать толпу самыми оригинальными, самыми смѣлыми, самыми серьезными идеями, съ рѣдкою психологической обработкой. Можно ли найти болѣе замѣчательную психологію, нежели въ «l'Envers d'une sainte» (1892), или даже въ «Invitée» (1893). И что за великія соціальные темы въ «Fossiles» (1892), «Le Repas du Lion» (1897), la Nouvelle Idole (1899).

Онъ не умѣетъ чувствовать банально; онъ не очаровываетъ въ обыкновенномъ смыслѣ слова. Это не художникъ, способный заставить трепетать при описаніи мимолетной любви или любви страстной; онъ не реаленъ подобно Мюссе, какъ Porto Riche, который однако, въ своей сферѣ также кажется великолѣпнымъ, какъ de-Curel въ своей.

Можно сказать, что Porto-Riche внесъ въ свою «Amoureuse»,—двадцать лѣтъ тому назадъ — новый «пафосъ» страсти. Съ своей стороны, François de Curel выдвинулъ на сцену новый «интелектуализмъ» (сказалъ бы я)! И нужно признаться, что обыкновенно, и во всѣ времена, театръ на интелектуальность мало обращалъ вниманія. Толпа привлекается всего меньше идеями—и это понятно. Тѣмъ больше славы тому, кто, презирая легкій успѣхъ, старается увлечь толпу воодушевленными идеями, сталкивывая ихъ между собою.

Что-же касается Paul Hervieu, то ему не приходится унывать: послѣдняя его піеса «Connais toi» (Познай себя), поставленная во Фр. комедіи, если не имѣла того же шумнаго успѣха, что имѣли «Enigme» и «le Dédale», все же, собственно говоря, удалась блестяще. И «положеніе» г. Hervieu преисполненное особаго величія имѣетъ теперь какое то офиціальное значеніе, которымъ, я думаю, онъ долженъ быть доволенъ. Во всякомъ случаѣ, если я ошибаюсь, мое заблужденіе не велико. Также какъ въ Porto Riche чувствуется артистъ 30-хъ годовъ, поэтъ изящной богемы, въ Paul Hervieu виденъ артистъ свѣтскій человѣкъ, «Grand bourgeois», цѣнящій почесть и любящій выдѣляться своимъ общественнымъ положеніемъ (однако, не злоупотребляя имъ, поспѣшимъ замѣтить). Мало найдется такихъ артистическихъ и литературныхъ дарованій съ такъ удачно сложившейся жизнью, даже въ наши дни, какъ жизнь (карьера) этого могучаго писателя и мыслителя, устроившаго ее съ особой послѣдовательностью и съ тонкимъ умѣніемъ, вполнѣ его характеризующимъ. И онъ совершенно правъ въ своемъ стремленіи «вести свою линію», такъ какъ это у него врождено.

Что можетъ быть печальнѣе вида писателя, рядящагося въ тогу богемы, когда на самомъ дѣлѣ онъ склоненъ къ правильной жизни буржуа. У Paul Hervieu однимъ изъ главныхъ достоинствъ является громадная смѣлость, онъ никогда не отступаетъ отъ самаго полнаго развитія своей мысли; «Les Tenailles» и «La Loi de l'homme», его первые шумные успѣхи, потрясли и очаровали публику откровенностью и силою выраженной идеи, моральное и соціальное значеніе которой громадно, такъ какъ обѣ эти піесы, обличаютъ самое учрежденіе современнаго брака, такого по крайней мѣрѣ, каковъ онъ во Франціи.

Р. Brieux кончаетъ піесу о феминизмѣ, или, скорѣе, о нѣкоторыхъ категоріяхъ женщинъ феминистокъ. По свѣдѣніямъ, которыя до меня дошли, піеса не обрадуетъ этихъ женщинъ и не поддержитъ идею феминизма въ общественномъ мнѣніи, но конечно это не будетъ ни горькой сатирой, ни тѣмъ менѣе произведеніемъ, порожденнымъ слѣпой ненавистью, дышащимъ злобнымъ реакціонерствомъ. Г. Brieux не способенъ такъ чувствовать; онъ добръ, его даже упрекали, что онъ иногда слишкомъ добръ, его прозвали «добрымъ Brieux»; онъ либераленъ, лучше того, онъ глубоко гуманенъ, и гуманность его дала намъ Remplacantes, ставя его въ положеніе современнаго послѣдователя Жанъ Жака Руссо. Maternité (Материнство) идетъ еще дальше, гуманность его доходитъ чуть ли не до анархіи. Можно, значитъ, предположить, что въ будущей піесѣ г. Brieux, направленной противъ феминизма, будетъ проскальзывать, или вдругъ прорвется нота жалости и тѣмъ смягчитъ все обидное въ піесѣ для феминизма вообще, или для современнаго феминизма въ частности. Во всякомъ случаѣ, вокругъ этой піесы будетъ шумъ.

Не будетъ піесъ у Henri Lavedan. Онъ объявилъ объ этомъ въ Figaro, отвѣчая на вопросные пункты этой газеты, предложенные нѣкоторымъ извѣстнымъ писателямъ, ведущимъ театральный отдѣлъ, г. Serge Basset. Такія анкеты, представляя собою развлеченіе въ каникулярное время, бываютъ болѣе или менѣе поучительны, занятны, смотря по тону и по стилю отвѣтовъ. Немыслимо, чтобы въ такой большой газетѣ, какъ Фигаро, эти вопросы не вызвали бы хоть нѣсколько интересныхъ отвѣтовъ. Понятно, запрошенные писатели стараются блеснуть остроуміемъ, соперничаютъ другъ передъ другомъ находчивостью, здравымъ смысломъ, логическими измышленіями, или парадоксами И тѣ, что наименѣе кокетничаютъ, брезгливо относясь къ этому маленькому успѣху, который достигается у читателя ловко и красиво сказанной мыслью, эти писатели не изъ числа тѣхъ, которые отвѣчаютъ развязнымъ тономъ, какъ бы изъ вѣжливости, чтобы не выдѣляться, якобы, отъ товарищей.

Эти анкеты могутъ имѣть серьезный литературный, философскій интересъ, въ зависимости отъ поставленныхъ вопросовъ, или отъ обстоятельствъ: напримѣръ, если литература, искусство или мысль находятся наканунѣ эволюціи, или если эволюціонированіе уже началось, возбуждая у однихъ восхищенія, у другихъ шумъ. Главный интересъ, наконецъ,—какъ это, мнѣ кажется, имѣетъ мѣсто въ настоящую минуту—можетъ быть въ томъ, чтобы доказать, что ничего новаго не готовится. По крайней мѣрѣ въ минуту, когда я пишу эту статью, впечатлѣніе, получаемое отъ посланныхъ г, Basset отвѣтовъ таково: драматурги проявляютъ кипучую дѣятельность, но съ чрезвычайно разнообразными индивидуальными тенденціями и въ полной независимости другъ отъ друга, какъ во взглядахъ, такъ и въ манерѣ.

Г. Serge Basset ставилъ, между прочимъ, такіе вопросы:

«Думаете-ли вы, что для водевиля снова настанутъ прекрасные дни. Публика ясно показываетъ свое предпочтеніе веселому репертуару. Кажется-ли вамъ такое явленіе временнымъ, или вы считаете, что публика перестаетъ все болѣе и болѣе заниматься серьезной драмой, піесой въ стихахъ, или піесой философскаго, либо общественнаго направленія, и совершенно завоевывается легкими веселыми комедіями съ немудреной философіей».

На это г. Alfred Capus, одинъ изъ первыхъ комическихъ авторовъ, вполнѣ справедливо отвѣтилъ:

Публику никогда нельзя считать завоеванной однимъ жанромъ болѣе, чѣмъ другимъ. Главное достоинство французскаго театра это его чрезвычайное разнообразіе; онъ потеряетъ раньше всѣ другія свои качества прежде, нежели потеряетъ разнообразіе. Иногда случается, что слишкомъ много авторовъ, не имѣющихъ ярко выраженной индивидуальности, довольствуются задачами средняго качества, болѣе, или менѣе ловко разработанными; и тогда обиліе одного и того же тона комическаго, или драматическаго утомляя публику, заставляетъ ее искать контрастовъ, но это предпочтеніе публики къ тому или другому жанру никогда долго не продолжается. Г. Capus объявляетъ, между прочимъ, въ своемъ письмѣ, что онъ кончилъ комедію въ V дѣйств. les Favorites и работаетъ надъ другой комедіей въ IV дѣйствіяхъ подъ названіемъ Hélène Ardouin, передѣланной изъ его-же романа «Робинзонъ», пользуясь главнымъ эпизодомъ романа. Г. Alfred Capus, извѣстный главнымъ образомъ, какъ драматургъ, въ то же время и романистъ. И романистомъ онъ былъ ранѣе, чѣмъ драматургомъ, это обстоятельство устанавливаетъ родственное сходство между François de Curel и нашимъ писателемъ философомъ парижаниномъ, который насъ теперь занимаетъ. F. de Curel расказываетъ недавно на страницахъ нѣмецкаго журнала, который я уже называлъ:

«Въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ я писалъ совершенно незначительные романы. Я сознавалъ ихъ недостатки, но это было полезное упражненіе, такъ какъ я вырабатывалъ стиль и учился сочинять. Но было время, что я этого не замѣчалъ и былъ очень угнетенъ, когда по поводу моего романа «Sauvetage du Grand Duc» появилась статья Г. Maurras. Критикъ не пощадилъ моего произведенія, но отмѣтилъ бойкость и жизненность діалоговъ. И кончалъ свою статью словами: На сцену, г. de Curel, на сцену!» Отчего иногда зависитъ судьба! До тѣхъ поръ я былъ убѣжденъ, что, обладая, можетъ быть, небольшими задатками романиста, я не обладалъ способностями драматурга. У меня еще не было ни одной написанной сцены, ни одного наброска драмы. Статья г. Maurras побудила начать».

Возвращаясь къ вопроснымъ пунктамъ Фигаро, меня больше всего занимаютъ пятый и предпослѣдній вопросы: кто самый выдающійся драматическій авторъ XIX столѣтія (французскій, само собою разумѣется).

Эти посмертные выборы, которыми займется довольно большое количество писателей, представятъ собою нѣчто вродѣ перваго суда потомства, и укажутъ каковы царствующія въ настоящее время тенденціи среди дѣтей и внуковъ Emile Augier, Alexandre Dumas сына, Henry Becque, Labiche, Meilhac и проч.

Если я и впредь буду имѣть удовольствіе давать «Ежегоднику» свои замѣтки, то не премину сообщить вамъ результатъ этихъ выборовъ. Въ настоящую минуту единственнымъ голосомъ, поданнымъ за Alexandre Dumas, былъ голосъ предсѣдателя общества драматическихъ авторовъ, Paul Ferrier. За Henry Becque подали свои голоса: Georges Ancey, «знаменитость» пресловутаго свободнаго театра, знаменитость во всякомъ случаѣ, составившая себѣ имя піесами особаго пошиба «pièces rosses», г. Fernand Vauderem, авторъ забавной комедіи, шедшей въ концѣ прошлаго сезона въ Фр. театрѣ «Cher Maître», въ которой замѣчательный артистъ Féraudy былъ также великолѣпенъ, какъ онъ былъ въ піесѣ Henri Bataille «Poliche» въ 1906; г. Edmond Sée, одинъ изъ молодыхъ нашей эпохи.

Г. Alfred Capus не подалъ голоса. Неизвѣстно, почему? Г. Francis de Croisset также никого не выбралъ, но вслѣдствіе такой причины: «Я не знаю. Въ каждомъ вѣкѣ заключается нѣсколько эпохъ».

Одинъ писатель, выбравъ Victor Hugo, остроумно прибавилъ: «Онъ самый выдающійся... когда пишетъ не для сцены». Этотъ писатель г. Gustave Guiches. Мнѣ кажется чрезвычайно труднымъ высказаться за талантъ или геніальность того или другого автора, не учинивъ при этомъ какой либо несправедливости. Если бы мнѣ пришлось высказать свое мнѣніе, я бы назвалъ имена 5 драматурговъ просто въ хронологическомъ порядкѣ, но не претендуя на указаніе, кто изъ нихъ выше. Вотъ эти пять именъ: V. Hugo, благодаря Hernani, Ruy Blas, Burgraves, даже, сознаюсь, благодаря Лукреціи Борджіа; Alfred de Musset, всѣ драмат. произведенія котораго чудесны по своей граціи, уму, фантазіи, и страстности; Alexandre Dumas—сынъ, такъ какъ онъ является во всѣхъ своихъ произведеніяхъ новаторомъ и предвѣстникомъ новой эпохи; Henry Becque, и наконецъ Maurice Moeterlinck [1]).

---

[1]) Послѣ того какъ эти строки были написаны, и до отсылки ихъ на почту за Alex. Dumas сына поданъ второй голосъ (Maurice Heunequin), за Dumas отца высказался г. Eugène Héros, подавъ голосъ также и за Emile Augier. и за Labiche; Ибсенъ былъ выбранъ г. Georges de Rorto Riche; Musset—г. Aderer.

## ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

### II.

Театральная жизнь въ Парижѣ переносится въ іюлѣ и августѣ на открытый воздухъ, на открытые театры въ окрестностяхъ Парижа, на Югѣ и въ Вогезахъ.

Началомъ такого движенія, преимущественно коснувшагося драмъ въ стихахъ, толчкомъ къ нему, послужилъ знаменитый театръ Оранжа въ Провансѣ; этотъ театръ, сооруженный геніемъ Рима во второмъ вѣкѣ по Р. Х., построенъ по греческой манерѣ, у подножья горы, вмѣсто того, чтобы воспользоваться разстилающейся передъ нимъ равниной.

Греки съ самаго возникновенія театра строили такимъ образомъ по склону горы свои сцены, впереди которыхъ внизу располагался «оркестръ», площадка для эволюцій хора греческихъ трагедій. Римляне наоборотъ искали для своихъ амфитеатровъ, какъ и для тріумфальныхъ арокъ, широкую равнину.

Театръ Оранжа былъ открытъ въ 1869 г. Старинныя развалины, правда величественной красоты, но совершенно разрушающіяся, были очищены, приведены въ порядокъ, спасены архитекторомъ и археологомъ Caristie въ первой половинѣ XIX столѣтія. Въ 1869 г. поэтъ Прованса Autony Réal тамъ декламировалъ кантату: «Тріумфаторы», въ которой призывалъ

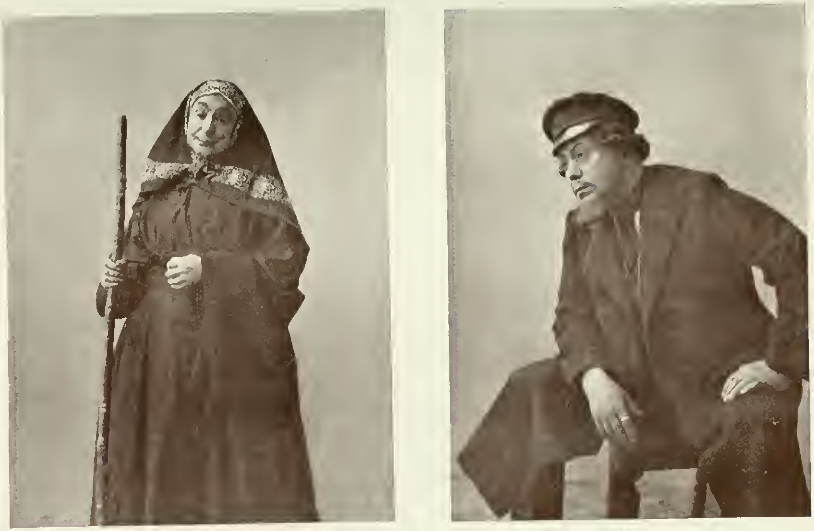
Troubadours du Midi triomphez par Mistral [1]). Торжествуйте, благодаря Мистралю, трубадуры Юга!

Во Франціи въ то время было сильно движеніе децентрализаціи и г. Antony Reál способствовалъ ему. Съ другой стороны существовало мнѣніе что трагедія и опера, съ честью соперничая между собою, пробудятъ въ продолженіе лѣтнихъ мѣсяцевъ этотъ древній театръ, уснувшій 16-вѣковымъ сномъ.

И, правда, поставленная въ 1869 г., превосходная опера г. Mehul« Joseph» (игранная впервые въ Парижѣ въ 1807 г.) имѣла въ Оранжѣ замѣчательный успѣхъ. «Joseph» принадлежитъ къ небольшому числу тѣхъ изящныхъ музыкальныхъ произведеній, которыя, дѣйствительно, однѣ лишь

---

[1]) Изв. поэтъ, писавшій на провансальскомъ нарѣчіи. (*Прим. пер.*).



В. Н. РЫЖОВА (ѲЕКЛУША) И Н. К .ЯКОВЛЕВЪ (ТИХОНЪ).
„ГРОЗА“ А. Н. ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНѢ МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

подходятъ, какъ это теперь уже признано, къ нѣжной атмосферѣ этихъ южныхъ ночей и чудныхъ дней Прованса. Такими рѣдкими произведеніями бываютъ тѣ изъ нихъ, которыя будучи написаны для небольшого оркестра, имѣютъ незамысловатый, героическій сюжетъ. Такъ напримѣръ: «Ифигенія въ Тавридѣ» Глюка и его же «Орфей». Я назвалъ тѣ двѣ оперы, которыя я тамъ видѣлъ, первую въ 1900 г., вторую въ 1903. Ихъ можно бы возобновить и прибавить еще: «Alcerte» «Armide» и «Ифигенію въ Авлидѣ». И кто знаетъ, найдется можетъ быть композиторъ, который дастъ древнему театру новое произведеніе и будетъ имѣть успѣхъ.

Это сослужитъ службу начинаніямъ и заботамъ о полной артистической независимости «фелибровъ» (такъ зовутъ членовъ Литературнаго Общества, основаннаго въ срединѣ XIX вѣка, и поставившаго себѣ цѣлью сохранить провансkое нарѣчіе и разные діалекты языка d'oc). Однако, по ихъ собственному признанію, по всему вѣроятію, слава Оранжа и его роль въ дѣлѣ децентрализаціи дастъ только литературную независимость. Одинъ изъ депутатовъ—felibre, недавно будучи Министромъ Нар. Просвѣщ. привѣтствовалъ этотъ городокъ, какъ «Литературную Столицу Юга Франціи». И это названіе онъ заслуживаетъ вполнѣ, какъ обязанный лишь самому себѣ въ дѣлѣ соперничанія, которое вызвалъ этотъ городокъ во многихъ городахъ Юга. Вотъ эти города: Béziêres, гордящійся аренами воздвигнутыми мѣстнымъ меценатомъ M. Castelbon Beauxhostes, гдѣ давали трагедію «Прометей» Jean Lorrain и Ferdinand Hérold, которая оставила о себѣ чудесную память; Nimes, славящійся по праву своими древними аренами, гдѣ въ этомъ тоду въ іюнѣ мѣсяцѣ съ большимъ успѣхомъ была представлена трагедія Ferd. Hérold.—«le Jeune dieu» (Молодой богъ), написанная подъ вліяніемъ Вакханокъ Еврипида; наконецъ, маленькій городокъ въ Пиринеяхъ Cauterets, излюбленный нашимъ знамѣнитѣйшимъ трагикомъ Mounet-Sully, который боготворимъ всѣмъ населеніемъ юга, гасконцами, лангедоками, провансальцами. Въ Cauterets, Nimes, и Оранжѣ, Mounet-Sully заставилъ трепетать отъ ужаса и сжиматься отъ жалости сердца и души тысячъ и тысячъ людей въ роли Царя Эдипа. Въ этой роли, съ которой его имя останется надолго связаннымъ, онъ еще величественнѣе, еще героичнѣе на сценѣ этого воздушнаго театра, нежели на сценѣ Франц. Комедіи. Труппа Франц. Театра всегда съ радостью отпускаетъ со своимъ старѣйшимъ артистомъ нѣкоторыхъ обычныхъ его партнеровъ для этихъ лѣтнихъ спектаклей, будь то Софоклъ, Corneille, или Victor Hugo. Silvain, также очень популяренъ въ этомъ югѣ; съ нимъ тоже ѣздятъ его товарищи съ улицы Ришелье, всегда его сопровождаетъ жена Louise Silvain, вдохновенная жрица высшаго драмат. искусства,- какимъ я считаю классическую и неклассическую трагедію и драму въ стихахъ.

Кромѣ Silvain съ его женою, Mounet-Sully и брата его Paul Mounet, я видѣлъ въ Оранжѣ Сарру Бернаръ, Segond Weber, Madeleine Koch, Albert Lambert, сына, и de Max., которому слѣдовало бы быть во Франц. Комедіи.

Трагедія Молодой Богъ, о которой я только что говорилъ, была недавно разыграна въ Nimes артистами Albert Lambert сыномъ, г-жами Second Weber и Madeleine Koch. Second Weber исполняла роль «пришельца» то-есть молодого бога Dionysos, Madeleine Koch—роль «Agavé», матери царя Ѳивъ; въ началѣ она полна ненависти, какъ и ея сынъ, къ молодому богу, пришедшему изъ Азіи, но затѣмъ взволнованная и пораженная ужасомъ она кончаетъ тѣмъ, что убиваетъ своего сына Pentheé, дабы не видѣть его побѣжденнымъ пришлымъ богомъ. Этотъ сценическій эффектъ, заканчивающій сценическое дѣйствіе, не оканчиваетъ, однако, піесы, красоты захватывающей. Agavé приближается къ Penthée, она его продолжительно цѣлуетъ и наконецъ, выхвативъ у него мечъ, торжественно заноситъ надъ нимъ восклицая:

Il ne faut pas qu'un lionceau pleure les larmes
Du faon que les chasseurs rapides ont forcé.
Meurs sans honte, sans peur, invaincu, terrassé
Par le Destin et non par une race iupure
(она ударяетъ его по головѣ).

*Penthée.*

Ma mère!

*Agavé.*

A ton cou, la, cette rouge blessure...
ah!

*Penthée.*

Merè... Adieu... la, tere est noire de mon sang
Dionysos... Dionysos... Dieu tout puissant.
(умираетъ).

Возвращается народъ, уноситъ трупъ царя и піеса кончается лирическимъ прославленіемъ бога «мудраго творца лозы виноградной». Agavé готовая послѣдовать за сыномъ и покончить съ собою, вновь возрождается смутной надеждой:

Un doux espoir brille à mon front pali
De mes tristes regards; et puis pleure encore,
Je te bénis, ô Dieu, qu'on aime et qu'on adore.

Затѣмъ отецъ Agavé, славный основатель Ѳивъ, Кадмосъ, приглашаетъ мужей воспѣть доброту Dionysos, «срывая въ это чудное утро янтарныя грозди винограда». И наконецъ Dionysos самъ зоветъ «бѣдныхъ людей»—«рабовъ» пользоваться радостями улучшившейся нынѣ жизни.

Hommes, éveillez vous de votre long sommeil!
Allez aver les chants, allez avec des rires
Vendanger le raisin, vendanger le soleil.

Въ Оранжѣ только что были поставлены: «Atalante et Méleagre» г. Alfred Poizat, автора Электры, въ которой г-жа Silvain имѣла наиболѣе значительный успѣхъ; «les Suppliants» Achille Richard, трагедія котораго является эпилогомъ Электры, и «Двѣ Елены» Jules Bois, автора «le Furie».

Оказывается было двѣ Елены. Какая то легенда увѣряетъ, что Парисъ увезъ въ Трою не жену Менелая, а другую Елену. Спартанская царица оказывается была вѣрной женою. Я готовъ съ этимъ согласиться. Публика Оранжа тоже согласилась, устроивъ піесѣ шумный пріемъ.

На аренахъ «Béziêrs» ставили «Esclaves» г. Louis Payen, съ г-жей Маdeleine Koch и съ молодымъ многообѣщающимъ трагикомъ г. Alexandre изъ Франц. Комедіи.

Успѣхъ этихъ драматическихъ празднествъ на открытомъ воздухѣ заразилъ понемногу др. города, и надо надѣяться, въ будущемъ не замедлитъ распространиться во всѣхъ городахъ, имѣющихъ хоть какія нибудь приличныя развалины. Такимъ образомъ на римскомъ театрѣ d'Antun ставятся теперь драмы и трагедіи, но этотъ театръ не только приличенъ, онъ замѣчателенъ. Въ окрестностяхъ Парижа такихъ театровъ среди зелени на открытомъ воздухѣ много: въ Версалѣ, въ Maison Laffitte, въ Champigny la Bataille, подъ гордымъ названіемъ: Древняго (античнаго) театра Природы.

Я еще ничего не сказалъ о театрѣ въ Bussang, въ Вогезахъ, такъ какъ этотъ театръ старѣйшій изъ всѣхъ открытыхъ театровъ, нисколько не зависѣлъ отъ движенія распространившагося изъ Оранжа. Одинъ изъ наиболѣе замѣтныхъ писателей г. Maurice Pottecher основалъ его съ цѣлью одновременно и литературной и соціальной: развивать въ народѣ чувство красоты, разыгрывая передъ нимъ художественныя піесы, исполненныя актерами изъ народа же: рабочими, мастерами, всякаго рода служащими въ фабрикахъ г. Pottecher отца.

Сынъ, г. Maurice Pottecher вполнѣ достоинъ ордена, которымъ наградило его недавно Правительство; удивительно, что основатель перваго дѣйствительно народнаго французскаго театра былъ сдѣланъ кавалеромъ почетнаго легіона лишь въ іюлѣ текущаго года.

Этотъ театръ въ Bussang называется «Театромъ Народа», и любопытныя піесы, разыгрываемыя на немъ, написаны самимъ Maurice Pottecher. Онъ и директоръ и авторъ. Кромѣ того, онъ и актеръ въ этой труппѣ рабочихъ, главный ея актеръ также какъ и его жена отличная комическая артистка.

Воскресеніе 6 Авг., они оба имѣли выдающійся успѣхъ въ піесѣ (его же) Clarière aux Abeilles, которая съ такимъ же успѣхомъ шла въ прошломъ году. Съ нимъ играли и ихъ дѣти: Маріанна и Жоржъ.

20 авг. (воскресенье) новый успѣхъ и новые восторги сопровождали

новое произведеніе его—патетическую трагедію, названную Тайной Іуды Искаріота.

Интересно къ тому же отмѣтить, по крайней мѣрѣ съ французской точки зрѣнія, что эти представленія въ Bussang привлекаютъ массы Эльзасцевъ-Лотаринцевъ. Стекаются со всѣхъ уголковъ Вогезовъ и Эльзаса.

Г-нъ Adrien Banheim, изъ высшихъ чиновниковъ, извѣстный учрежденнымъ имъ литературно-благотворительнымъ обществомъ подъ остроумнымъ названіемъ: Тридцать лѣтъ Театра, описывалъ на дняхъ одно изъ самыхъ блестящихъ представленій, на которомъ онъ присутствовалъ въ 1908 г.

«Изо всѣхъ селъ, окружающихъ Bussang, пишетъ онъ, Эльзасцы и «Эльзаски, Лотарингцы, всѣ въ воскресныхъ своихъ нарядахъ тянулись къ «театру M. Pottecher, и спектакль въ этомъ году имѣлъ особую прелесть. «Тамъ были и студенты, и крестьяне, и рабочіе, и среди нихъ немало «миловидныхъ Гретхенъ въ красивыхъ головныхъ уборахъ. Однѣ подымались въ гору пѣшкомъ, другія въ повозкахъ, покрытыхъ полевыми цвѣ«тами, дружно сливали пѣсни и смѣхъ, дышавшій жизнерадостностью, и въ «этихъ пѣсняхъ то хоромъ, то подъ звуки флейты, я слышалъ старин«ный припѣвъ, который мнѣ напѣвали—давно, передъ войною,—мой отецъ «уроженецъ Mulhouse, и моя мать уроженка Nancy».

Надѣюсь, на меня не посѣтуютъ за окончаніе своей статьи описаніемъ этой картины съ натуры, въ которой проходитъ эта веселая молодежь, стремящаяся къ художественнымъ переживаніямъ.

### Письмо II.

# ЛОНДОНСКІЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

### PHILIP W. SERGEANT. ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ К. М. МИКЛАШЕВСКАГО.

ДАЖЕ случайный наблюдатель вѣроятно замѣтитъ два важныхъ теченія, происходящихъ въ настоящее время на англійской сценѣ.

Одно изъ нихъ заключается въ томъ, что репертуаръ становится все болѣе и болѣе космополитическимъ, другое—въ томъ, что такъ называемые «Music Halls», или театры Варьете все время берутъ верхъ надъ настоящими театрами въ погонѣ за популярностью и злободневностью.

Первое явленіе могло бы быть объяснено тѣмъ, что количество живущихъ въ Лондонѣ иностранцевъ все увеличивается (а оно, конечно, сильно увеличилось за послѣдніе два года) и поставщики зрѣлищъ подлаживаютъ свой репертуаръ ко вкусамъ публики. Но это, конечно, не объясняетъ экзотической тенденціи многихъ лондонскихъ зрѣлищъ. Напримѣръ, не подлежитъ сомнѣнію, что несомнѣнный успѣхъ, выпавшій на долю такихъ постановокъ, какъ «Сумурунъ» и «Кисметъ», не находится въ пропорціи съ приливомъ въ страну восточныхъ народностей. Вѣдь въ зрительныхъ залахъ «Коллизея» и «Гаррикъ-Театра» мелькали лишь немногія восточныя лица, казавшіяся каплями въ морѣ. Конечно, Лондонъ пристрастился къ зрѣлищамъ восточнаго характера независимо отъ прироста восточнаго населенія, и обстоятельство это требуетъ объясненія. Оно находится въ непосредственной связи съ развитіемъ художественнаго вкуса публики, и поэтому пріятно отмѣтить, что обѣ пьесы дѣйствительно достойны успѣха выпавшаго на ихъ долю. Я не сомнѣваюсь, что «Сумурунъ» дадутъ въ Петербургѣ. Въ Лондонскомъ Коллизеумѣ, онъ былъ поставленъ въ сокращенномъ видѣ (да и какой театръ Варьете осмѣлился бы поставить въ нашихъ краяхъ пьесу, которая бы длилась дольше получасу) и былъ чудомъ красоты, одухотворенности и мощи. Я даже не представляю себѣ, что общаго съ этой постановкой могла бы имѣть галлерка средней руки «Music Hall'а»; тѣмъ не менѣе, публика «Коллизеума» была очарована отъ перваго до послѣдняго ряда. Сенсація, произведенная постановкой «Сумурунъ» была такъ велика, что директоръ «Коллизеума» Г. Освальдъ Штоль готовитъ къ 5-му октября возобновленіе постановки, на этотъ разъ уже въ цѣломъ ея видѣ, въ «Савой-Театрѣ», а профессоръ Максъ Рейнгардъ самъ пріѣдетъ въ Англію, чтобы руководить постановкой пьесы въ томъ видѣ, въ какомъ онъ ее написалъ. Если, вообще, возможно заранѣе предсказывать успѣхъ пьесы, то въ данномъ случаѣ можно это сдѣлать безъ всякихъ колебаній.

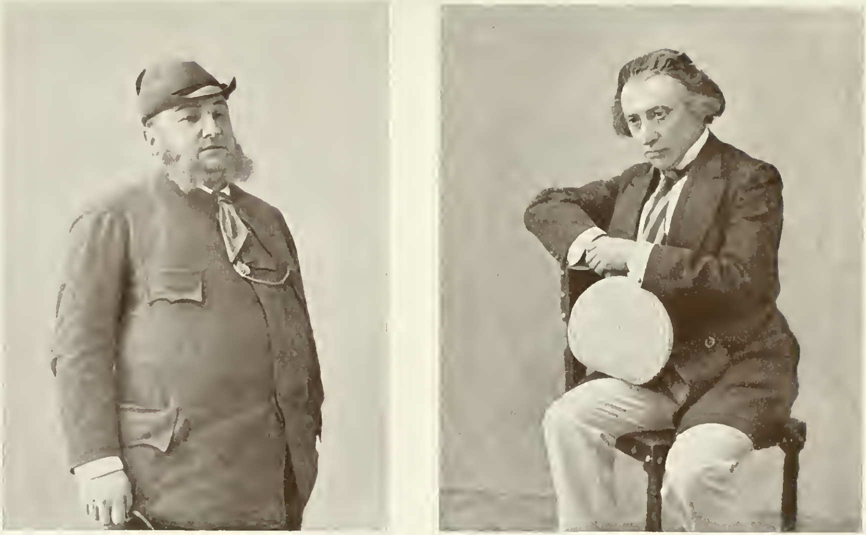
«Кисметъ» появился на сценѣ «настоящаго» театра» и ему не пришлось претерпѣть столь значительныхъ урѣзокъ, а тотъ фактъ, что эта пьеса въ противоположность произведенію Макса Рейнгардта, не есть пантомима, только способствовалъ ея успѣху, такъ какъ англійская публика не выказываетъ большой склонности къ безсловесной мимикѣ, и хотя въ отношеніи художественной силы «Кисметъ» не можетъ выдержать благопріятнаго для себя сравненія съ «Сумурунъ», на ея долю выпала приблизительно одинаковая дань одобренія. Постановка ея прекрасна. Я никогда не видалъ на англійской сценѣ болѣе очаровательной красочности чѣмъ въ одной изъ сценъ «Кисметъ» въ «Гаррикъ-Театрѣ». Замѣчательное зрѣлище представлялъ «Египетскій танецъ», тѣмъ болѣе что «la première danseuse» была англичанка, что у насъ довольно рѣдко случается и даже выглядитъ немного странно, несмотря на заявленіе вашего несравненнаго Мордкина, что англичане имѣютъ большія способности къ танцу.

Я немного долго остановился на этихъ двухъ восточныхъ представленіяхъ ввиду того огромнаго впечатлѣнія, которое они на насъ произвели. Теперь я возвращусь къ темѣ о космополитическомъ характерѣ лондонскихъ театральныхъ развлеченій вообще: Конечно, однимъ изъ наиболѣе значительныхъ явленій нашего новорожденнаго сезона являются гастроли Сары Бернаръ, которая до открытія сезона въ своемъ театрѣ на «Place du Chatelet» въ Парижѣ выполняетъ четырехнедѣльный ангажементъ въ Колизеумѣ. Но обычаи страны опять таки заявили о себѣ и позволили великой актрисѣ выступать каждый разъ только въ одномъ отрывкѣ изъ какой-нибудь пьесы. 18 сентября она предстала передъ публикой въ первый разъ, или вѣрнѣе въ первые два раза, такъ какъ въ «Колизеумѣ» даются ежедневно два представленія. Выбраннымъ ею отрывкомъ было третье дѣйствіе «Теодоры», въ которомъ она все еще обаятельна и все еще молода. Пріемъ публики былъ восторженъ днемъ, а вечеромъ успѣхъ былъ грандіозенъ, и занавѣсъ поднимали столько разъ, что я и счетъ потерялъ. «La grande Sarah» переносила это испытаніе со всей своей вѣчно улыбающеюся граціей; она вѣдь такъ привыкла къ испытаніямъ, связаннымъ со знаменитостью!

Кромѣ Сары Бернаръ, другая французская труппа ежедневно исполняетъ въ теченіе двухъ недѣль въ «Глобъ-Театрѣ» пьесу, имѣвшую успѣхъ во время послѣдняго сезона въ Парижѣ, а именно «Le Mariage de Mademoiselle Beulermans». Исполняется она въ томъ же составѣ, что и въ Парижѣ, и успѣхъ премьеры не оставлялъ желать лучшаго. Хорошая французская пьеса съ хорошими французскими актерами всегда цѣнится у насъ по достоинству. Въ сентябрѣ обѣщаютъ французскій сезонъ также въ одномъ изъ театровъ «Вестъ-Энда», но подробности еще неизвѣстны.

Переводныя пьесы всегда находили подъ собой твердую почву на англійской сценѣ, это можно наблюдать и теперь. «Prince of Wales's Theatre» репетируетъ переводъ, или вѣрнѣе передѣлку нѣмецкой пьесы: «Der grosse Namen» Виктора Леона и Лео Фельдъ, названную по англійски «The great Name». На родинѣ пьеса, кажется, имѣла успѣхъ. Англійская передѣлка обѣщаетъ мало хорошаго, но мистеръ Чарльсъ Готрей, который играетъ главную роль и по инициативѣ котораго пьеса и ставится, имѣетъ настолько установившуюся репутацію хорошаго актера, что онъ можетъ не бояться провала.

Изъ переводныхъ пьесъ ожидаютъ появленія въ скоромъ времени венгерской пьесы Мельхіора Ленгьеля, англійскія права на которую купилъ



А. И, ЮЖИНЪ (АРВИКЪ) И К. В. БРАВИЧЪ (ГАЛЛЬ)
„КОГДА ЦВѢТЕТЪ МОЛОДОЕ ВИНО“, БЬЕРНСТЬЕРНЕ—БЬЕРНСЕНА НА СЦЕНѢ
МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

Сэръ Гербертъ Три. Это кажется первый случай постановки въ Англіи произведенія венгерскаго драматурга, и даже надо сознаться, что имя Мельхіора Ленгьеля было у насъ до сихъ поръ неизвѣстно; послѣднее обстоятельство, впрочемъ, только увеличитъ общественное любопытство къ начинанію Сэра Герберта Три.

Упомянемъ еще объ одной передѣлкѣ: Лидія Яворская (княгиня Барятинская), понравившаяся Лондонской публикѣ въ прошломъ сезонѣ, теперь обѣщаетъ играть въ новой редакціи «Карьеру Наблоцкаго» (авторомъ которой является ея мужъ).

Въ сравненіи съ переводными драмами, пьесы нашихъ отечественныхъ драматурговъ, появившіяся въ свѣтъ въ теченіе этого сезона, представляютъ мало интереса. Я, конечно, говорю только о новыхъ пьесахъ, такъ какъ недавно были великолѣпно возобновлены «Макбетъ» и «Ромео и Юлія». Особенно значительной была постановка «Макбета» и нѣкоторые критики охарактеризовали интерпретацію заглавной роли мистеромъ Три, какъ «Макбетъ будущихъ временъ». Ансамбль труппы очень хорошо поддерживалъ главнаго исполнителя, но «Макбетъ» нѣсколько затмилъ «Лэди Макбетъ», если не считать сцены сомнамбулизма, гдѣ тріумфъ миссъ Вайолетъ Ванбру былъ несомнѣненъ.

«Ромео и Джульетта» была возобновлена совсѣмъ въ другомъ стилѣ, чѣмъ «Макбетъ»: Въ «His Majesty's» Театрѣ пьеса была воспроизведена очень опытными людьми, а въ Новомъ Театрѣ была ясно замѣтна молодая кровь, и какъ Ромео, такъ и Джульетта были совсѣмъ новоиспеченные, а такъ какъ молодость и опытность рѣдко соединяются, то мы приготовились быть снисходительными и не осуждать весьма вѣроятной недоконченности исполненія, но это совсѣмъ не оказалось нужнымъ: Миссъ Нейльсонъ-Терри создала очень тонкую трактовку Джульетты и укрѣпила репутацію, которую она уже создала себѣ ранѣе въ менѣе отвѣтственныхъ роляхъ. Если я не ошибаюсь, это будущая знаменитость, такъ какъ для той, которая въ семнадцать лѣтъ даетъ законченную Джульетту, ничто не будетъ невозможнымъ, когда увеличится ея опытность.

Изъ новыхъ пьесъ домашняго изготовленія цѣлыхъ двѣ трактуютъ излюбленный англійскими драматургами вопросъ о томъ, что дѣлать съ нашими женами, когда онѣ намъ измѣняютъ. Мистеръ Генри Артуръ Джонсъ обрабатываетъ эту тему въ «The Ogre», Мистеръ Альфредъ Сэтро въ «The perplexed Husband», но ни тому, ни другому не удалось сколотить удовлетворительной пьесы, хотя оба драматурга владѣютъ техникой своего дѣла: оба они совершенно не умѣютъ «быть зеркаломъ природы» и создаютъ не живыхъ людей; ихъ герои говорятъ реальнымъ языкомъ, носятъ реальные костюмы, даже ѣдятъ реальные «mutton-chops», но все же они не настоящіе люди. Самое лучшее исполненіе (а Сэръ Джорджъ Александръ былъ очень хорошъ въ «The Orge») не въ состояніи вдохнуть жизнь въ творенія такихъ драматурговъ. Нельзя сказать, чтобы пьесы были вовсе скучны и что онѣ не будутъ имѣть никакого успѣха, но художественныя достоинства ихъ не достаточны и нечего и думать о переводѣ ихъ на иностранные языки. Напримѣръ, произведеніе мистера Сэтро, съ его разбавленнымъ водой по вкусу англійской публики Ибсенизмомъ показалось бы очень устарѣвшимъ на Континентѣ. Мистеръ Джонсъ гораздо болѣе оригинальный авторъ; онъ только самого себя постоянно копируетъ, и любители его творчества могутъ всегда быть увѣренными, что найдутъ его индивидуальность въ полной неприкосновенности. «The Ogre» не прибавилъ лавровъ въ вѣнокъ своего автора, и еслибъ не хорошее исполненіе, пьеса долго бы не прожила.

Третья новая пьеса, трактующая о супружескихъ отношеніяхъ,—это «Married by degrees», авторъ которой, Mr. A. P. Sinnet, проповѣдникъ того направленія, которое мы называли «Эзотерическій Буддизмъ» и другъ госпожи Блаватской. Прежнія произведенія этого автора не отличались особыми достоинствами, но теперь ему удалось написать очень интересную пьесу и на такой сюжетъ, который 999 англичанъ изъ 1000 признали бы совершенно не сценическимъ. Правда, мы видѣли въ «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» воплощеніе идеи раздвоенія личности, но то была мелодрама и не научная пьеса, а пьеса мистера Sinnet научна, и къ тому же комедія. Конечно, это былъ «tour de force», и я не думаю, чтобы пьеса выдержала много представленій, но все таки надо поблагодарить автора.

Но въ чемъ можно быть увѣреннымъ, что никогда не будетъ у насъ недостатка, такъ это въ комедіяхъ съ музыкой и въ мелодрамахъ. Обѣ эти драматическія формы имѣютъ такое могущественное вліяніе на сердце англичанина, что никакое знакомство съ другими формами не въ состояніи измѣнить этихъ вкусовъ. Хотя мы и ставили за послѣдніе годы нѣсколько музыкальныхъ комедій высшаго достоинства, привезенныхъ съ континента, и нѣсколько мелодрамъ низшаго достоинства, вывезенныхъ изъ Америки, но все же мы предпочитаемъ наши доморощенныя произведенія. Въ этомъ сезонѣ намъ обѣщано много новинокъ, и двѣ изъ нихъ уже увидѣли свѣтъ рампы: это мелодрама «Надежда», даваемая въ «Дрюли-Лэнъ» Театрѣ и музыкальная комедія «Мусмэ» (The Mousme)—въ Шефтсбери Театрѣ, гдѣ недавно сняли съ репертуара комедію «The Arcadians», имѣвшую необычайный успѣхъ и принесшую цѣлое состояніе ея авторамъ. «The Mousme», какъ и всѣ предыдущія комедіи этого рода, полна милыми костюмами, мелодичной музыкой и излюбленными публикой актрисами. Эта пьеса въ двухъ отношеніяхъ отличается отъ всѣхъ предыдущихъ «японскихъ» комедій, появившихся послѣ успѣшной постановки «Микадо»: на ней лежитъ легкій налетъ реализма, нѣтъ ни одного чисто европейскаго характера, и даже отсутствуетъ традиціонный китайскій комикъ, смѣшившій всѣхъ, кто не имѣлъ никакого понятія о Китаѣ.

Что касается упомянутой мелодрамы, то о ней очень трудно писать обыкновенному писателю. Мнѣніе подростковъ явилось бы лучшимъ мѣриломъ прелестей «Дрюри-Лэнъ». Землетрясенія, дворцы въ «Дели», скаковые дэрби, добродѣтельный герой и герой крайне испорченный, добродѣтельная и крайне довѣрчивая героиня, негодяй-военный, новаго образца ростовщикъ съ дочерью (орудующій, когда негодяй разоренъ, а герой считается разореннымъ)—такая матерія, растянутая на 4 акта и шестнадцать картинъ, положительно утомляетъ вниманіе взрослаго интеллигента. Но эти зрѣлища имѣютъ свою и очень многочисленную публику, и съ перваго же вечера можно было видѣть, что «The Hope» имѣетъ все нужное для успѣха.

Въ началѣ своей статьи я отмѣтилъ двѣ современныя характерныя тенденціи англійской сцены, и объ одной изъ нихъ я уже сказалъ. Вторая тенденція, т. е. чрезвычайный ростъ «Music Hall'ей» и театровъ «Варьэте», не на шутку встревожила театральныхъ антрепренеровъ, и не будетъ удивительно, если они въ скоромъ времени придутъ къ заключенію, что надо уничтожить разницу между театрами и кафешантанами въ томъ смыслѣ, чтобы антрепренеръ имѣлъ бы право по своему усмотрѣнію ставить у себя либо драму, либо репертуаръ открытой сцены. Дѣйствительно, въ настоящее время шантаны занимаютъ наиболѣе выгодную позицію, такъ какъ имѣютъ право ставить также и драматическія представленія длительностью не долѣе 30-ти минутъ. Въ «Коллизеумѣ» былъ поставленъ «Сумурунъ»; въ «Коллизеумѣ» выступала Сарра Бернаръ и даже заявляла интервьюеру, что обожаетъ это заведеніе. Когда пріѣзжалъ синьоръ Леонковалло, онъ выбралъ «Ипподромъ» для представленій подъ собственнымъ управленіемъ сокращенной аранжировки «Паяцевъ». Новые танцоры рѣдко дебютируютъ въ настоящихъ лондонскихъ театрахъ. такъ какъ въ театрахъ «Варьетэ» они привлекаютъ больше публики и получаютъ больше денегъ.

Нѣкоторые думали, что суть дѣла заключается въ томъ, что театры Варьетэ даютъ больше свободы посѣтителямъ (разрѣшеніе курить во время представленія и нѣкоторыя другія преимущества), но надо сознаться, что причина роста шантанной сцены кроется въ томъ, что она даетъ въ настоящее время болѣе интересную программу. На этихъ сценахъ мы видѣли, кромѣ уже упомянутыхъ зрѣлищъ и артистовъ, Иветту Гильберъ, Мордкина, Павлову, а въ «Альгамбрѣ» передъ нами прошла цѣлая серія русскихъ танцоровъ: сначала г-жа Гельцеръ и г-нъ Тихомировъ, затѣмъ г-жа Балашова и г-нъ Козловъ; 18-го сентября ихъ мѣста заняли г-жа Вѣра Мосолова и синьоръ Протти. Сцены «Music Hall'ей» держали монополію имѣвшихъ такой успѣхъ русскихъ танцоровъ, пока послѣдніе не были приглашены участвовать въ сценѣ свадебныхъ празднествъ въ «Шоколадномъ Солдатикѣ», даваемомъ въ «Lyric» Театрѣ.

Я читалъ, что итальянская пресса яростно напала на Леонковалло за то, что онъ принялъ ангажементъ въ «Music Hall». Это только показываетъ, какъ мало итальянцы знаютъ, что такое наши «Music Hall'и». Обличители, очевидно, не знаютъ, что программа въ этихъ театрахъ бываетъ гораздо болѣе художественна и интересна, чѣмъ въ большинствѣ театровъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова. Я не утверждаю, что даже въ лучшихъ «Hall'ахъ» попадаются скучные, или вульгарные номера, но зато въ другомъ лагерѣ скучныя пьесы очень многочисленны, а вульгарныя—и подавно. Драматическому критику приходится посѣщать также и кафешантаны, если онъ хочетъ слѣдить за высшими проявленіями театральной жизни.

Театральные антрепренеры оплакиваютъ это явленіе, но не желаютъ ему помѣшать путемъ улучшенія своей программы, тогда какъ директоры «Music Hall'ей», прежде собиравшіе дань съ необразованныхъ классовъ, теперь распространили свое вліяніе на все населеніе. Послѣдніе выиграли, такъ какъ повысили свой артистическій уровень, а первые проиграли, такъ какъ не сдѣлали никакихъ успѣховъ. Единственнымъ извиненіемъ театральнымъ антрепренерамъ можетъ служить то, что они не находятъ пьесъ лучшихъ, чѣмъ тѣ, что они ставятъ. Но когда они заявляютъ это, то легіонъ авторовъ, произведенія которыхъ не видятъ свѣта рампы, отвѣчаетъ имъ, что они не находятъ пьесъ лишь потому, что не читаютъ тѣхъ, которыя имъ присылаютъ.

Это напоминаетъ мнѣ случай съ Леонковалло: вскорѣ послѣ его пріѣзда къ намъ онъ получилъ письмо отъ какой-то слушательницы университета съ приложеніемъ рукописи объемомъ въ 200 стансовъ по 12 стиховъ каждый, описывающей паденіе Имперіи. Эта дама предлагала ему переложить это на музыку, дабы произведеніе могло быть исполнено въ «Albert Hall'ѣ». Прочелъ ли Леонковалло рукопись, или, рискуя упустить случай лишній разъ прославиться, возвратилъ не прочтенную рукопись ея автору?

Есть надежда, что лондонскій сезонъ 1911—1912 г. будетъ выдающимся въ драматическомъ отношеніи. Онъ уже интересно начался, но главное еще впереди. Если не опредѣлять понятіе драмы слишкомъ узко, то можно объявить появленіе въ этомъ году двухъ весьма значительныхъ постановокъ: пантомиму-мистерію въ «Олимпіи» и музыкальную драму-мистерію въ новомъ оперномъ театрѣ. Музыкальная драма,—это конечно «Парсифаль», но мистеръ Оскаръ Гаммерштейнъ, оперный театръ котораго открывается въ ноябрѣ, еще не окончательно остановился на ея постановкѣ. Онъ заявляетъ, что мы услышимъ «Парсифаля», если выкажемъ сильное желаніе его слушать. Можно подивиться такому заявленію, такъ какъ неужели же мистеръ Гаммерштейнъ можетъ сомнѣваться въ томъ, что «Парсифаль» дастъ ему полные сборы! Но если мистеръ Гаммерштейнъ колеблется относительно Парсифаля, то онъ окончательно остановился на двухъ операхъ религіознаго характера, а именно «Herodiade» и «Quo Vadis», одной изъ которыхъ онъ откроетъ сезонъ 11-го ноября. Пока что власти не возражаютъ противъ постановокъ этихъ оперъ, несмотря на ихъ библейскій сюжетъ, а англійская щепетильность въ подобныхъ вопросахъ вамъ, вѣроятно, извѣстна.

Постановка «Olimpia» Театра сочинена не на библейскій сюжетъ, она навѣяна двумя христіанскими легендами и дѣйствіе происходитъ въ одномъ изъ прирейнскихъ готическихъ соборовъ въ Германіи 12-го столѣтія. Эта пантомима будетъ поставлена подъ наблюденіемъ автора «Сумурунъ», хотя она и не является твореніемъ самого Макса Рейнгардта. Авторъ ея докторъ Карлъ Фолльмёллеръ, тотъ самый, что написалъ «Орестею», которая была поставлена Максомъ Рейнгардтомъ въ Мюнхенѣ. Музыка къ пантомимѣ написана Гумпердинкомъ.

Нечего и говорить, что газетныя замѣтки объ этой постановкѣ вызвали сенсацію, тѣмъ болѣе что затраты на постановку достигнутъ, какъ говорятъ, круглой суммы въ 20.000 фунтовъ. Публика любитъ крупныя цифры даже въ связи съ представленіемъ мистерій! Эта цифра напомнила нѣкоторымъ изъ насъ, насколько правъ сэръ Чарльзъ Виндгэмъ, который въ предисловіи къ анкетѣ среди антрепренеровъ о томъ, сколько стоитъ подъемъ театральнаго предпріятія, говоритъ: «Суммы, расходуемыя антрепренерами, далеко превосходятъ предѣлы благоразумія. Такія затраты непремѣнно превратятъ театральную антрепризу въ какой-то финансовый ажіотажъ».

На мѣстѣ сэра Бернарда Шоу я бы прибавилъ еще третій «гвоздь» къ предстоящему сезону, но онъ довольствуется лишь возобновленіемъ своего «Человѣка и Сверхчеловѣка», но и это событіе ожидается съ большимъ нетерпѣніемъ. Роль Анны Уайтфильдъ поручена миссъ Паулинъ Чэзъ, создавшей себѣ имя въ музыкальной комедіи и въ заглавной роли «Peter Pan». Мистеръ Робертъ Лоррэнъ (актеръ и авіаторъ) вмѣстѣ съ мистеромъ Шоу сдѣлали все возможное, чтобы заставить театральную публику облизывать губы въ ожиданіи премьеры «Человѣка и Сверхчеловѣка».

Хорошо извѣстный Петербургу мистеръ Гордонъ Крэгъ открылъ здѣсь выставку своихъ работъ для постановки «Макбета» въ «His Majesty Theatre» и другихъ. Такая матерія, конечно, мало интересуетъ большую публику, но критика онъ заставляетъ призадуматься о томъ, насколько онъ одобряетъ искусство мистера Крэга. Впрочемъ, какъ эксперты, такъ и широкая публика сходятся въ мнѣніи, что его постановка «Макбета» была достойна восхищенія. Теорія Гордона Крэга постепенно пробиваетъ себѣ дорогу въ области реформы театральной живописи, и вѣроятно, самъ онъ сознается, что онъ сдѣлалъ успѣхи со времени его постановки «Воителей на Гельголандѣ» восемь лѣтъ тому назадъ, когда, по свидѣтельству критики, онъ способствовалъ полному провалу постановки, несмотря на всѣ усилія Миссъ Элленъ Терри въ роли «Иордисъ». Кстати, «Воители» были возобновлены 18-го сентября въ Манчестерѣ, но безъ участія Миссъ Терри и Крэга. Мы, вѣроятно, не скоро снова увидимъ пьесу въ Лондонѣ, такъ какъ изъ всѣхъ твореній Ибсена она больше всего пугаетъ антрепренеровъ, а вслѣдъ за ними и критику. Вѣроятно, концепція пьесы слишкомъ обширна, даже сверхчеловѣчна.

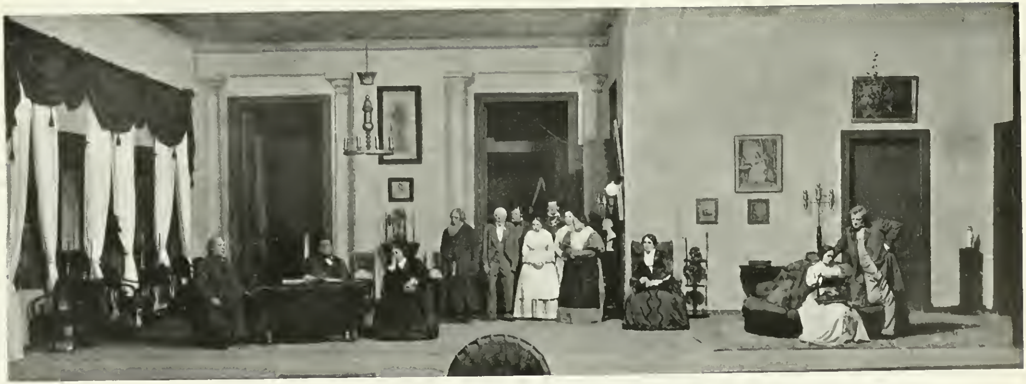
# ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

## АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

### ПАВЛА РОССІЕВА.

30-го августа, по обыкновенію, начался сезонъ Александринскаго театра. Возобновлены «Раздѣлъ» А. Ѳ. Писемскаго и «Завтракъ у предводителя» И. С. Тургенева, произведенія, имѣющія сюжетное сходство. Нѣтъ надобности передавать содержаніе пьесъ, отстоящихъ отъ насъ на разстояніи историческаго выстрѣла, достаточно извѣстныхъ и, безъ сомнѣнія, имѣющихъ полное право на возобновленіе, какъ вслѣдствіе своихъ крупныхъ литературныхъ достоинствъ, такъ и потому, что, по замѣчанію князя П. А. Вяземскаго, у насъ настоящій день мало оглядывается на вчерашній, а чтобы осмотрительнѣе идти впередъ, хорошо иногда припоминать, откуда идешь. Какъ ни старайся отречься отъ пройденнаго пути, все-таки не отречешься; какъ ни желай за собою оставить однѣ развалины и пепелъ, это все равно не удастся; у прошлаго есть и останется бытовая картинная галлерея, останется потому, что *прошлое* ее *сохранитъ* при всякихъ обстоятельствахъ. Я отстаиваю этотъ lapsus пера, какъ не напрасно отстаивалъ одинъ образованный полякъ свое выраженіе: «mais n'anticipons pas sur le passé», то-есть, приблизительно, въ переводѣ: но не будемъ забѣгать впередъ въ минувшее.

Первый спектакль привелъ съ собою новаго режиссера г. Загарова, за спиною котораго осталась учительница Москва. Режиссеръ похожъ, извините пожалуйста, на повара тѣмъ, что оба они должны имѣть чуткое обоняніе, чтобы хорошенько разнюхать все сомнительное. За послѣднюю четверть вѣка постановочная часть сцены значительно облегчена. Въ 60-хъ годахъ режиссеру дѣйствительно приходилось ломать голову, какъ провести сезонъ при наличности трехъ перемѣнъ мебели и двухъ павильоновъ, которые Яблочкины поневолѣ совали, не мудрствуя лукаво, всюду:



Г. ВАРЛАМОВЪ (К. МАНОХИНЪ). Г. ДАВЫДОВЪ (И. МАНОХИНЪ). Г—ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА (БУРЫЛЕНКО). Г—ЖА САВИНА (СИНИЦЫНА).
Г—ЖА ДОМАШЕВА (КАТЕНЬКА). Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ (ЗАХАРОВЪ). Г. БОРИСОВЪ (ѲАДДЕЙ). Г. ОСОКИНЪ (ГРИГОРІЙ).
Г—ЖА ШАРОВЬЕВА (МАТВѢЕВНА). „РАЗДѢЛЪ" А. ПИСЕМСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

нуженъ ли былъ аристократическій салонъ, или комната въ средне-помѣщичьемъ домѣ, или зала въ небогатой чиновничьей квартирѣ. То-ли теперь?

Первые шаги г. Загарова, въ качествѣ режиссера, были въ «Раздѣлѣ» и въ «Завтракѣ». И Писемскій и Тургеневъ очень трудны въ сценической постановкѣ не по чему другому, а именно вслѣдствіе ихъ поразительной ясности и непосредственности, близкой къ наивности. Оба изъ школы Гоголя, а между тѣмъ какая разница! Эта разница чувствуется въ этическихъ воззрѣніяхъ драматурговъ; она же сказывается въ краскахъ и тонахъ живописи художниковъ слова. Отпечатлѣлся-ли на «Раздѣлѣ» уставшій талантъ автора, или нѣтъ,—съ этимъ можно спорить. Но есть ли надобность въ подобномъ спорѣ? Все дѣло въ томъ, что на пьесѣ — печать пессимизма, которому колыбелью была пошлость среды. Пессимизмъ разъѣдалъ Писемскаго и возбуждалъ у него смѣхъ прямо физіологическаго свойства. Заслуга и, притомъ, весьма значительная г-жи Савиной (Синицына) и г-жи Васильевой (Манохина), г. Варламова (Кир. Манохинъ) и г. Давыдова (Ив. Манохинъ), — заслуга въ томъ, что они не переступили грани, за которою начинается напряженность. Напряженности Писемскій не выносилъ. Быть можетъ, г. Загаровъ совершенно не причемъ что касается творчества только-что названныхъ богатырей сцены, но за нимъ остается заслуга въ томъ, что онъ выдержалъ общій тонъ пьесы, что краски, вообще, густоватыя у Писемскаго, никѣмъ не были сгущены и могучій литературный «особнякъ» остался въ неприкосновенности. Это важно. Это, право, указываетъ на литературно-критическое воспитаніе новаго режиссера.

Въ спектаклѣ, гдѣ рядомъ Писемскій съ Тургеневымъ, задача режиссера, это дать почувствовать зрителю оттѣнки натурализма того и другого комика. Гоголь оставилъ кисть и ящикъ съ красками; Писемскій и Тургеневъ ими воспользовались, послѣдній какъ акварелистъ и, не въ примѣръ первому, предпочитая свѣтлые и мягкіе тона. Прислушайтесь къ тургеневскому смѣху въ «Завтракѣ у предводителя». Гдѣ тутъ гоголевскія нотки «сквозь слезы»? Или развѣ это угрюмый смѣхъ Писемскаго? Нѣтъ и нѣтъ. Просто-на-просто это снисходительный добродушный смѣхъ помѣщика черноземной полосы надъ сосѣдями, какихъ еще и теперь не мало въ губерніяхъ по Окѣ и ея притокамъ. Каурова, Сусловъ, Алупкинъ и т. д.— эти кулики изъ великорусскаго болота, кого они раздражатъ изъ насъ? Напримѣръ, Каурова... Г-жа Стрѣльская очень понимаетъ эту вздорную бабу и съ беззаботной легкостью лѣпитъ незабываемую комическую фигуру, которой подъ-стать судья Сусловъ въ изображеніи г. Петровскаго. Мастеръ грима и большой охотникъ разбираться въ деталяхъ, онъ рисуетъ воистину комическій образъ, но съ тѣмъ тактомъ, который заслоняетъ каррикатуру. Ей вѣдь и не мѣсто въ *тургеневской* комедіи. Какъ онъ любовно исповѣдуетъ брильясавареновскій символъ: желудокъ—источникъ нравственнаго бытія! Онъ доволенъ собою, но въ этомъ блаженномъ самодовольствѣ не чувствуется пошлости. Это—дитя природы, крѣпостной культуры, но уродливое ли явленіе? Ничуть.

Въ роляхъ предводителя и Алупкина дебютировали гг. Горинъ-Горяйновъ и Ураловъ. Балагалаевъ послѣ первыхъ фразъ, немножко небрежныхъ, но отчеканивающихъ предводительское достоинство, вырастаетъ во весь ростъ и такъ ясенъ у г. Горина-Горяйнова. Онъ себѣ на умѣ. Мелкопомѣстный или захудалый Мирволинъ не видитъ въ немъ никого, кромѣ пастыря и покровителя и вѣдь Балагалаевъ дѣйствительно снисходителенъ и ласковъ съ Мирволиными, но тотъ же дворянскій пастырь умѣетъ показать очень острые зубы, коль скоро на пути становятся равные ему Пехтерьевы. «Я предводитель, удостоенный лестнаго вниманія дворянства... съ достоинствомъ замѣчаетъ Пехтерьевъ. «Не всегда выбираютъ самыхъ достойныхъ», парируетъ съ ироніей Балагалаевъ. И въ ноткахъ голоса г. Горина-Горяйнова ни намека на страсть, ибо она не переживается предводительскимъ сердцемъ. Предводителю до-нельзя надоѣла трехъ-лѣтняя тяжба Карауловой съ ея братомъ. Онъ рѣшаетъ твердой рукой пресѣчь корень зла — пора, наконецъ. Но не прочь и разрѣшить споръ Казуровой съ Безпандинымъ мирно, мягко, любовно. Въ послѣдній разъ такъ. Г. Горинъ-Горяйновъ съ распростертыми объятіями или близко къ тому встрѣчаетъ обоихъ тяжущихся. Онъ оглядливо говоритъ и хотя говорить приходится много, не бросаетъ ни одного не корректнаго слова. Интонаціи то вкрадчивы, то просто ласковы. «Братъ и сестра... вѣдь одной, такъ сказать, утробы»—это ужъ мѣткій ударъ, казалось бы, по наиболѣе чувствительнымъ струнамъ сердца. Предводитель расчувствовался. Въ голосѣ драматизмъ и нѣжность. Но даже и этотъ мѣткій ударъ не достигаетъ цѣли, и вы видите, какъ въ артистѣ наростаетъ волненіе и подымается досада отъ безтолковщины, которая, чортъ знаетъ кому нужна. Балагалаевъ въ концѣ концовъ, что называется, теряетъ голову. Если бы не положеніе, не воспитаніе, онъ бы, навѣрно, грубо удалилъ безпокойную пару, но «noblesse oblige»: онъ обязанъ быть сдержанъ. Однакожъ, въ немъ кипитъ досада. Давая ей выходъ, онъ и пускаетъ ироническую стрѣлу въ Пехтерьева, который, впрочемъ, ранѣе того, изъ «тактическаго» соображенія, метнулъ камешекъ въ его огородъ. Таковъ предводитель Балагалаевъ въ воспроизведеніи г. Горина-Горяйнова.

Алупкинъ нисколько не похожъ на предводителя. Балагалаевъ вылощенъ, изященъ и тонкая штучка, Алупкинъ же угадывается еще за порогомъ, когда приказываетъ: «Доложи. А-а-лупкинъ, дворянинъ».

И вотъ онъ, съ суворовскимъ хохолкомъ, плохо или, вѣрнѣе, топорно отесанный. Г. Ураловъ произноситъ: я солдатъ... человѣкъ откровенный... привыкъ держаться прямо, безъ обиняковъ. Рекомендуется, вполнѣ исчерпывая себя. Когда Балагалаевъ предлагаетъ ему быть миротворцемъ и помочь ему въ разрѣшеніи распри Кауровой съ Безпандинымъ, Алупкинъ безъ обиняковъ и соглашается. Но онъ самъ пріѣхалъ къ предводителю жаловаться на станового. Этотъ старый солдатъ уже въ возбужденномъ состояніи; очевидно, онъ не будетъ корректничать, какъ Балагалаевъ. Оно такъ и выходитъ. Едва начался споръ, Алупкинъ проявляется. Г. Ураловъ беретъ опредѣленный командирскій тонъ и кричитъ какъ на Каурову, такъ и на Безпандина. Зачѣмъ ему, прямику, солдату, стѣсняться; онъ и себя-то, если не безъ пренебреженія, то и не очень любезно зоветъ: Антонъ Семеновъ. Совсѣмъ оффиціально, безъ наклона къ юмору, хотя юморъ ему не чуждъ и г. Ураловъ даетъ это понять въ отвѣтѣ на вопросъ: охотникъ ли онъ?

— Охоты съ собаками не люблю. Стрѣляю въ сидячую птицу.

Алупкинъ гордъ сознаніемъ своего достоинства, оно вошло въ плоть и кровь его и, разумѣется, совсѣмъ не въ тонъ предводительской гостиной. Но какое же дѣло до этого Алупкину? Когда у него не достаетъ уже ни терпѣнія, ни силъ переваривать кауровскую безтолочь, онъ бросается на эту удивительную помѣщицу?

Ураловъ заклокоталъ. — «Вы женщина?» Въ его голосѣ изумленіе и вмѣстѣ пренебреженіе. — «Нѣтъ, вы чортъ!» Онъ такъ сочно отпускаетъ исчерпывающее словцо. — «Вотъ вы кто!» Что Каурова — чортъ, онъ отъ этого не отступится. Оскорбителя вызываютъ на дуэль. Онъ готовъ и безъ малѣйшаго смущенія остается при своемъ... Мало того, онъ выразительно совѣтуетъ Кауровой «не дурачиться, а то худо будетъ». Артистъ не подчеркиваетъ своей угрозы, но въ устахъ «стараго солдата» она пріобрѣтаетъ вѣсъ — и Каурова ежится. Въ итогѣ у г. Уралова-Алупкина много типическихъ чертъ и комическаго озаренія.

# ОБЗОРЪ СЕЗОНА ВЪ 1910—11 гг.

## МОСКВА. МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

### Н. ЭФРОСЪ.

СУДЬБУ театра, и въ его національномъ цѣломъ и каждаго въ отдѣльности, слагаютъ многіе и разнохарактерные факторы. Жизнь его есть выраженіе скомбинированныхъ дѣйствій всѣхъ ихъ. Путь театра идетъ по равнодѣйствующей самыхъ различныхъ элементовъ, нѣкоторыя группы которыхъ лежатъ внѣ самаго театра, какъ будто — далеко отъ него. Потому что театръ — лишь одинъ изъ органовъ народнаго тѣла, и самочувствіе всего тѣла, его здоровье и нездоровье, его бодрость и переутомленіе, быстрый или медленный обмѣнъ веществъ и кровооборотъ,—все непремѣнно такъ или иначе отражается и на данномъ отдѣльномъ органѣ. Это справедливо относительно театра такъ же, какъ и относительно всякаго иного національнаго института. Не всегда, правда, бодрость цѣлаго сопровождается и бодростью каждаго отдѣльнаго органа, или наоборотъ. Бываетъ и такъ, что этотъ отдѣльный органъ тупѣетъ, мертвѣетъ вслѣдствіе перенапряженія другихъ. Но изъ подъ зависимости, сложнаго вліянія всего цѣлаго онъ все таки не освобождается. Весны и зимы театральныя часто не совпадаютъ съ веснами и зимами всей страны, ихъ расцвѣты и ихъ упадки не идутъ непремѣнно параллельно. Въ исторіи нашего молодого русскаго театра можно бы найти не одинъ примѣръ такой непараллельности. Но разрушившійся параллелизмъ не есть уничтоженная причинность.

Конечно, въ узкихъ рамкахъ какого нибудь одного сезона, который—лишь секунда въ исторіи, немыслимо сколько нибудь полно выслѣдить вліяніе факторовъ дальнихъ, изучить переплетеніе всѣхъ театральныхъ и внѣ театральныхъ элементовъ. Нужно очень расширить сферу наблюденія, чтобы такія косвенныя воздѣйствія выступили съ достаточною четкостью, чтобы случайности смѣнились въ глазахъ изслѣдующаго закономѣрностями и выразительно обозначились всѣ сложныя связи со всѣмъ окружающимъ, со всѣмъ ходомъ національной жизни. И приходится ограничиваться тѣмъ, что лежитъ выше на поверхности, что—наиболѣе очевидные факторы театральнаго бытія, въ чемъ наиболѣе ясно заключены судьбы театра въ данный моментъ.

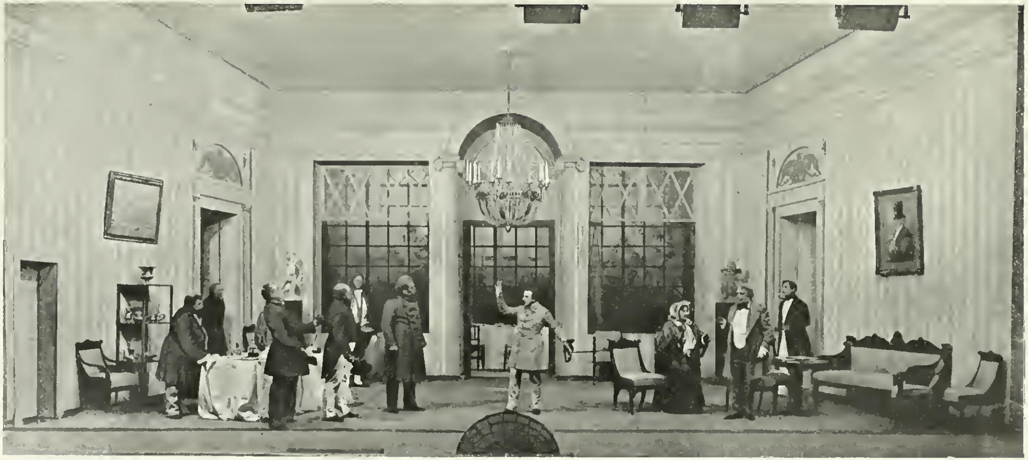
Въ жизни театра—два самыхъ существенныхъ фактора, два главнѣйшихъ слагаемыхъ: драматургія и сцена, понимаемая, какъ искусство актера. Но эти элементы, при всемъ главенствѣ,—и не единственные, и съ другой стороны, и сами подъ множествомъ вліяній. Это слишкомъ очевидно для драматургіи, которая—главный проводникъ въ театръ всѣхъ идейныхъ, общественныхъ этическихъ и эстетическихъ вѣяній, и это только менѣе очевидно, но столь-же вѣрно и для второго слагаемаго, для актерскаго искусства, которое питается, часто само въ томъ не давая себѣ отчета, изъ того-же великаго всенароднаго источника. Такимъ образомъ, даже желая остаться лишь въ кругу самыхъ непосредственно театральныхъ фактовъ, ими исчерпывая свое наблюденіе, невольно выходишь изъ этого круга. Если не ограничиваться критикою только эстетическою, если желать понять, положимъ, причины того или иного возобладавшаго въ театрѣ вообще или въ данномъ отдѣльномъ театрѣ репертуара,—приходится очень многое привлекать къ отвѣту и учету...

Громадной важности факторъ въ жизни театра публика. Не только успѣхъ или неуспѣхъ зависитъ отъ нея, но въ значительной мѣрѣ зависитъ и самый складъ жизни театра. Ни въ какомъ другомъ искусствѣ публика не имѣетъ такого громаднаго значенія. Потому что, если въ другихъ искусствахъ имѣетъ вѣрность и цѣну лозунгъ—«поэтъ, не дорожи любовію народной», то въ театральномъ искусствѣ мѣсто—ему болѣе чѣмъ тѣсное. И не въ томъ только дѣло, что театру особенно трудно жить безъ сборовъ, такъ—не только по причинамъ порядка экономическаго. И это, конечно, играетъ свою роль, и это, особенно—въ театрахъ типа антрепренерскаго, накладываетъ свою печать. Но тутъ еще и другое. Тутъ сказывается и самая природа сценическаго искусства, въ которомъ художественное созиданіе и художественное воздѣйствіе не раздѣлены временемъ, совершаются почти въ тотъ же мигъ. Резонирующая среда, воспринимающая публика входитъ такимъ образомъ какъ бы элементомъ въ самое искусство, въ его созидающій процессъ.

Изъ всего этого вовсе еще не слѣдуетъ, что разъ театру нужно не только создавать художественныя цѣнности—спектакли но и производить ими въ самый моментъ созиданія воздѣйствіе на публику, то непремѣнно нужно подлаживаться къ этой публикѣ, добиваться ея «резонированія» всѣми средствами, хотя бы и цѣною отреченія отъ своихъ высшихъ святынь. Театръ—для публики, а не наоборотъ, и потому пусть онъ будетъ только такой, какого эта публика сейчасъ хочетъ,—и въ играемомъ матеріялѣ и въ способахъ игры... Нѣтъ, такая логика—хромая, такой взглядъ слѣпой, уже по тому одному, что рѣчь, вѣдь, идетъ о настоящемъ театрѣ, о театрѣ—искусствѣ. Тутъ не логика, но софизмъ, и онъ можетъ приводить театръ къ самоотреченіямъ. Въ этомъ отношеніи у театра задача громадной трудности, требующая самаго большого такта, самой большой чуткости. Не можетъ и не долженъ театръ высвободить себя отъ воздѣйствій тѣхъ, для кого онъ живетъ. Потому что тогда онъ перестанетъ быть нужнымъ, интереснымъ, понятнымъ. Непонятый, ненужный, онъ непремѣнно заглохнетъ, отпадетъ, какъ отпадаетъ все лишнее. Но въ увлеченіи такою идеею большая опасность. Публика—важный регуляторъ жизни театра, но и великій соблазнъ. Это—парусъ, который легко влечетъ лодку по водѣ, но такъ же легко ее опрокидываетъ. Путь приспособленій—скользкій, можетъ быть и незамѣтно, но вѣрно тянетъ книзу, и чѣмъ дальше, тѣмъ спускъ все круче. На подушкѣ успѣховъ засыпаютъ такъ сладко. Но приходитъ часъ горькихъ расплатъ. И тѣ, въ чье имя театръ самоотрекался, будутъ первыми казнящими. За жертву себѣ принесутъ въ жертву самый театръ.

Имѣются причины особенно интересоваться сейчасъ указанной стороною театральной жизни по отношенію къ Малому театру. Онъ пережилъ и отжилъ яркое лѣто. Ударила осень, хмурая, холодная, безрадостная. Самъ театръ это засвидѣтельствовалъ, съ понятною скорбью и горечью. И вотъ какъ будто близокъ конецъ этого ненастья. Начало поворота ведется отъ назначенія завѣдывать судьбами нашего театра кн. Сумбатова. Съ тѣхъ поръ прошли два года. И въ высокой степени было бы интересно разглядѣть, какую роль сыгралъ тутъ занимающій насъ элементъ театральной жизни—публика. Какъ этотъ факторъ реагировалъ на «новый курсъ» и какъ этотъ курсъ съ нимъ считался? Если бы была возможность полно изучить этотъ вопросъ,—результаты были бы несомнѣннѣйшей практической важности. Но какая это трудная задача, въ виду самаго характера фактора, въ виду почти полнаго отсутствія средства выслѣживать его дѣйствія! Кромѣ наблюденій личныхъ и случайныхъ, на которыя полагаться можно только съ большою опаскою и съ рискомъ впасть въ грубыя ошибки, есть еще статистика сборовъ. Она освѣщаетъ лишь одинъ маленькій уголокъ вопроса, но освѣщаетъ свѣтомъ вѣрнымъ, не зыбкимъ.

Съ полною несомнѣнностью можно прежде всего установить черезъ эту статистику, одни факты: публика вернула Малому театру свое вниманіе и свой интересъ. Конечно, на кассовые итоги вліяютъ и всякіе побочные факторы. Можно догадываться, что отразились всеобще усилившаяся у насъ посѣщаемость театральныхъ представленій, и большой запасъ денегъ въ странѣ вслѣдствіе хорошихъ урожаевъ. Не за всѣмъ тѣмъ возвращеніе интереса и вниманія кажется несомнѣннымъ. Если въ первый сезонъ можно было говорить о счастливыхъ случайностяхъ, то при двухсезонной тенденціи говорить такъ уже не приходится. А статистикм свидѣтельствуетъ объ очень серьезномъ подъемѣ сборовъ. Вотъ нѣсколько любопытныхъ цифръ, полученныхъ изъ источниковъ офиціальныхъ. За два предшествовавшихъ повороту сезона сборъ выразился въ суммѣ 373.490 р., въ два слѣдующихъ за поворотомъ, «сумбатовскихъ» сезона 531.890 руб. Увеличеніе почти на 50 процентовъ. И при томъ вторая цифра почти ровно распредѣляется между двумя послѣ поворотными сезонами. Круто взлетѣвъ въ первый годъ, съ 192 тысячъ до 264, сборъ во второй сезонъ не обнаружилъ тенденціи къ пониженію удержался на этой высотѣ и даже слегка выросъ, до 267 тысячъ руб. Можно такимъ образомъ увѣренно говорить о возвращенномъ театру вниманіи и интересѣ общества. А это—фактъ болшой важности, не только для кассы и финансовъ. Жить успѣшно въ атмосферѣ равнодушія и невниманія театръ не можетъ. Успѣхъ—его стихія. Можетъ быть Малый театръ, пойдя раньше подъ уклонъ, влекся по нему такъ стремительно не только внутренними своими недочетами, но еще и потому что попалъ онъ вотъ въ эту тяжелую струю равнодушія, невниманія, незаинтересованности въ его работѣ. Публика недооцѣнивала создаваемыхъ имъ цѣнностей, — и черезъ то и самыя цѣнности становились менѣе цѣнными. И обратно, когда общественный курсъ въ Москвѣ измѣнился, уже одно это, одинъ этотъ приливъ вниманія и интереса, раздувъ погасающій огонь энергіи и вѣры въ себя, повысилъ и цѣнность творимаго Малымъ театромъ.



Г. ПЕТРОВСКІЙ (СУСЛОВЪ). Г. ГАРЛИНЪ. (КАРПЪ). Г. Н. ЯКОВЛЕВЪ (ГЕРАСИМЪ). Г. ГОРИНЪ–ГОРЯЙНОВЪ (БАЛАГАЛАЕВЪ). Г. ДАЛМАТОВЪ (БЕХТЕРЕВЪ
Г. ЛЕРСКІЙ (БЕЗПАНДИНЪ). Г. НОВИНСКІЙ (СТАНОВОЙ). Г. УРАЛОВЪ (АЛУПКИНЪ). Г-ЖА СТРѢЛЬСКАЯ (КАУРОВА). Г. ВСЕВОЛОДСКІЙ (ВЕЛЬВИЦКІЙ).
„ЗАВТРАКЪ У ПРЕДВОДИТЕЛЯ“ И. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Попробуемъ хотя немного расчленить эти общія цифры, подглядѣть въ нихъ что нибудь большое,—выраженіе интереса публики къ отдѣльнымъ частямъ работы театра. Въ моемъ распоряженіи—таблица сборовъ по всѣмъ пьесамъ обоихъ сезоновъ. Общее число спектаклей за этотъ срокъ—469, и средній сборъ—1120 руб (приблизительно). Если выдѣлить новыя постановки сезона, которыхъ было 13 съ 180 спектаклями, то получимъ среднюю цифру ихъ сбора въ 1350 руб. Конечно, новая постановка не можетъ не интересовать сильнѣе, не привлекать большей публики въ зрительную залу. Но сличеніе двухъ среднихъ цифръ показываетъ, что «новизна» не играетъ такой уже большой роли въ интересѣ публики къ театру. И, такимъ образомъ, если даже брать главнымъ руководящимъ началомъ вкусы публики,—театру нѣтъ нужды особенно налегать на новизну, чрезмѣрно объ ней хлопотать. Выводъ для театра утѣшительный, позволяющій ему, и при всемъ вниманіи къ зрителямъ, вести свою работу спокойно, безъ лихорадки многихъ новыхъ постановокъ. Чрезмѣрно большое число постановокъ и a priori можно признать ненужнымъ; оказываются онѣ излишними и по выкладкамъ объективной статистики. И Малый театръ въ дальнѣйшемъ, думается, можетъ смѣло понизить эту цифру, а слѣдовательно—и предъявить повышенную требовательность къ качествамъ того, что назначаетъ для постановки. Въ своемъ обзорѣ первыхъ двухъ мѣсяцевъ истекшаго сезона мнѣ приходилось говорить на тему о томъ, что чувствуется при выборѣ пьесъ для исполненія нѣкоторая снисходительность, и отъ того репертуаръ, особенно въ своей части, посвященной новостямъ отечественной драматургіи, не всегда бываетъ на желательной высотѣ. Въ цифрахъ я нахожу еще новую поддержку такому взгляду. Спросъ на новое не такъ уже великъ въ публикѣ Малаго театра, театра—академіи, чтобы, изъ боязни разойтись съ требованіями публики, руководиться широко принципомъ «за неимѣніемъ лучшаго». Я совсѣмъ не касаюсь сейчасъ вопроса о томъ, что, можетъ быть, такое усиленное число новыхъ постановокъ—ради труппы, отъ заботы дать ей, очень большой, работу. Я остаюсь въ кругу интересовъ репертуара и публики.

Правда, если выдѣлить въ отдѣльную группу спектакли новыхъ русскихъ пьесъ и вывести для нихъ среднюю сбора, мы получимъ цифру нѣсколько высшую, чѣмъ общая средняя сезона, около 1400 руб. (81 спектакль четырехъ пьесъ, съ общимъ сборомъ въ 119 тысячъ руб.). Но опять—новая сейчасъ приведенная цифра поднимается надъ общею среднею не такъ уже значительно и не можетъ быть, такимъ образомъ, признана показателемъ особаго тяготѣнія публики Малаго театра къ новостямъ текущей отечественной драматургіи. И можетъ быть вѣрнѣе было бы сдѣлать тотъ выводъ, что забота о пополненіи репертуара непремѣнно новыми русскими пьесами, страхъ, что будетъ ихъ мѣсто въ репертуарѣ слишкомъ мало,—напрасные. Я очень понимаю желаніе театра не запирать своихъ дверей для пьесъ указанной группы. Не долженъ театръ порывать своихъ связей съ жизнью драматургіи. Я и не предлагаю дѣлать это. Не цифры даютъ право сказать, что въ годины драматургическаго запустѣнія, какъ сейчасъ, театру не слѣдуетъ такъ уже пугаться перспективы остаться съ малымъ количествомъ данныхъ спектаклей. И, можетъ быть, минувшій сезонъ былъ бы полноцѣннѣе, если бы такое начало было принято въ основу выработки сезонныхъ плановъ. По отдѣльнымъ новинкамъ отечественныхъ драматурговъ цифры распредѣляются такъ: на первомъ мѣстѣ по посѣщаемости стояла «Передъ зарею» г. Гнѣдича, со среднимъ сборомъ въ 1600 руб. и 21 спектаклемъ; затѣмъ «Поле брани» г. Колышко, съ среднимъ сборомъ въ 1500 руб. и 18 спектаклями; «Жуликъ» г. Потапенко со среднимъ сборомъ въ 1450 руб. и съ наибольшимъ во всемъ сезонѣ числомъ представленій-30; наконецъ, «Свѣтлая личность» г. Карпова, съ 12 спектаклями и 1280 руб. средняго сбора. Новыя пьесы иностранныхъ авторовъ даютъ цифры: «Любовь—все» –19 спектаклей и средній сборъ въ 1400 руб. «Когда цвѣтетъ молодое вино» Бьернсона 13 спектаклей и почти такіе-же средніе сборы, и старая, но для русской публики новая польская комедія «Каштелянскій медъ» — 10 спектаклей и средняя приблизительно въ 1000 руб.

Для трехъ новыхъ постановокъ такъ называемаго классическаго репертуара, тѣхъ, что слагаютъ главную базу театра, кассовыя цифры таковы: при 33 спектакляхъ сбор.—43 091 руб. или въ среднемъ—нѣсколько выше 1300 руб., т. е. почти въ уровень съ общею среднею сбора для сезона. Не станемъ преувеличивать смыслъ этой цифры, но не откажемъ ей всетаки въ значеніи показателя, что публика со своими вкусами, интересами и желаніями вполнѣ помогаетъ Малому театру итти по вѣрно начертанному пути созданія основного репертуара, растраченнаго въ предыдущее десятилѣтіе. Театръ не рискуетъ разойтись съ публикою и ея непосредственными запросами, идя этимъ путемъ и расширяя эту сторону своей работы за счетъ мимолетныхъ новинокъ, приходящихъ на его сцену на короткій срокъ. Театру нужно бы неуклонно вести такую линію даже и въ томъ случаѣ, если бы онъ сталкивался со временнымъ неодобреніемъ публики, если бы тутъ шелъ въ разрѣзъ съ ея требованіеми. Добиваться созданія основного репертуара нужно бы и цѣною жертвъ, среди равнодушія и укоровъ. Къ счастью, для такого дѣла у Малаго театра теперь и внѣшнія благопріятныя условія. Это должно очень поднимать бодрость и радостную энергію.

Любопытно выдѣлить еще изъ общей цифры данныя о сборахъ спектаклей, посвященныхъ драматургіи главнаго героя Щепкинскаго дома, Островскаго. Въ репертуарѣ были, вмѣстѣ съ остатками прошлаго, девять его пьесъ, восемь бытовыхъ и одна историческая хроника; дали онѣ 85 спектаклей съ общимъ сборомъ въ 93 тысячи и со среднею поспектакльною въ 1100 руб. Цифра можетъ, пожалуй, нѣсколько смутить. Она—ниже средней для пьесъ новой постановки, она лишь подходитъ къ общей средней сборовъ за два сезона. Но нужно, во первыхъ, принять въ расчетъ, что нѣсколько пьесъ Островскаго—давнія въ репертуарѣ, не обновленныя въ своемъ исполненіи и инсценировкѣ, по необходимости не возбуждающія значительнаго интереса. И во всякомъ случаѣ никому не пришло бы въ голову понижать долю спектаклей Островскаго въ общей суммѣ сезонныхъ представленій изъ за очень небольшой разницы въ среднихъ сборахъ не въ пользу спектаклей Островскаго. Во всякомъ случаѣ, сейчасъ отмѣченное явленіе отнюдь не разстраиваетъ основного вывода изъ кассовой цифири, что Малый театръ можетъ наилучше вести линію своего репертуара безъ какого-нибудь риска оказаться безъ поддержки публики или понизить посѣщаемость театра. И я не знаю, есть ли еще болѣе драгоцѣнный результатъ жизни двухъ послѣднихъ лѣтъ, чѣмъ этотъ,—болѣе обнадеживающій, облегчающій работу. Театръ можетъ дѣлать, окруженный общимъ сочувствіемъ, то, что долженъ бы дѣлать даже и при «блестящей изолированности». Но такой итогъ налагаетъ и обязанности. Тѣмъ съ большимъ правомъ и настойчивостью общество можетъ желать, чтобы на этомъ театрѣ не встрѣчалась она съ батардами драматургическаго искусства,—она вѣдь даетъ такую серьезную поддержку дѣтямъ законнымъ... Публика краснорѣчивѣйшимъ языкомъ сборовъ говоритъ театру: вы можете смѣло повышать уровень репертуара, выметать изъ него все несерьезное, все незначительное, мы съ вами, мы васъ въ этомъ поддержимъ.

Еще нѣсколько цифръ, не сборовъ, но спектаклей; онѣ даютъ какъ бы скелетъ Малаго театра. Изъ этихъ цифръ можно извлечь нѣсколько благопріятныхъ выводовъ. Такъ, центръ тяжести, если говорить о количествѣ спектаклей, замѣтно передвигается къ пьесамъ характера классическаго и во всякомъ случаѣ—серьезнаго, къ такимъ, противъ бытія которыхъ въ репертуарѣ театра-академіи не подымется, думается, сколько нибудь вѣскихъ голосовъ. За два сезона такими произведеніями были заняты 233 спектакля, т. е. почти половина всего двухсезоннаго числа. Въ эти 233 спектакля публика смотрѣла Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго изъ нашихъ драматурговъ, Шекспира, Шиллера, Мольера, Бомарше, Ибсена— изъ европейскихъ. А если раздѣлить два сезона, то окажется, что особенно благополученъ въ указываемомъ отношеніи былъ именно послѣдній годъ, который число спектаклей «основного» репертуара поднялъ съ 99 (при 136 спектакляхъ текущаго репертуара) до 134, при 107 спектакляхъ репертуара текущаго. Такой итогъ нельзя не привѣтствовать, даже оставляя въ сторонѣ внутреннія качества спектаклей, художественную высоту сдѣланныхъ реставрацій.

Ограничу этимъ немногимъ театральную статистику, скучную, впрочемъ, лишь для того, кто не даетъ себѣ труда разглядѣть въ цифрахъ жизнь и читать ихъ смыслъ. Какъ я пробовалъ показать, даже изъ тѣхъ немногихъ, что приведены выше, можно уже сдѣлать любопытные выводы и добыть важныя указанія для будущей работы.

Изъ того, что Малый театръ далъ въ истекшемъ сезонѣ, самымъ значительнымъ надо признать постановку «Маріи Стюартъ» и «Горя отъ ума». Мнѣ приходилось въ «Ежегодникѣ» бесѣдовать о томъ, какъ была поставлена и какъ сыграна шиллерова знаменитая трагедія, такъ что объ этой части сезонной работы снова говорить не приходится. Передъ грибоѣдовскою комедіею Малый театръ былъ въ несомнѣнномъ долгу. Со смертью А. П. Ленскаго эта комедія выпала изъ репертуара, а она должна, конечно, быть въ немъ всегда. Я не мыслю Малый театръ безъ «Горя отъ ума», «Ревизора», «Грозы», «На всякаго мудреца», какъ никто не могъ бы себѣ представить «Парижскую Комедію» безъ Мольера и Виктора Гюго. И было неотложно позаботиться о замѣнѣ одного Фамусова другимъ и о возвращеніи комедіи въ репертуаръ. Но былъ Малый театръ еще и въ другомъ долгу. Постановка «Горя отъ ума» давно обветшала, не въ декораціяхъ только. Традиціи, самыя благородныя и священныя, отнюдь, вѣдь, не исключаютъ обновленія, усовершенствованія, онѣ только повелительно опредѣляютъ путь, курсъ этихъ обновленій. И давно слѣдовало всей совокупности театральныхъ силъ переработать постановку, обогатить ее новою театральною прелестью. Въ значительной мѣрѣ это теперь и сдѣлано. Былъ призванъ на помощь художникъ г. Браиловскій, знатокъ эпохи. Онъ удачно разрѣшилъ задачу примирить требованіе авторскихъ ремарокъ, что три акта происходятъ въ одной декораціи, и требованіе сценическаго разнообразія, еще больше—требованіе удобныхъ и выразительныхъ мизансценъ, которыя для спектакля, точно рельсы для поѣзда. Была все время срединная комната Фамусовскаго дома, но, по удачной выдумкѣ художника-декоратора, она трижды поворачивалась, показывала зрителю то ту, то другую свою часть. И это дало возможность ввести много интереснаго и удобнаго въ размѣщеніи персонажей на сценѣ, въ ихъ сочетаніи въ группы. А самая декорація была вѣрна времени и его духу, переносила въ барскую Москву двадцатыхъ годовъ. И помогала воспринимать пьесу во всей ея историко-бытовой атмосферѣ. Удачна была работа художника и по части костюмовъ, сочетавшихъ стиль съ красотою и нигдѣ не гонявшихся за вычурою, за тѣмъ, чтобы поразить необычайностью.

Колоссальной трудности и отвѣтственности задача ложилась на К. Н. Рыбакова, которому пришлось принять оставленное А. П. Ленскимъ наслѣдство—роль Фамусова. А изъ дали лучшихъ временъ Малаго театра смотрѣли образы Щепкина и Самарина. Артистъ принялъ роль, какъ «послушаніе», и всѣ отмѣтили въ первый спектакль грибоѣдовской пьесы, весною, на самомъ исходѣ сезона, что актеръ, стоявшій на рубежѣ своего тридцатилѣтія въ Маломъ театрѣ, волновался, какъ начинающій юноша, впервые переступающій порогъ священный этого театра. Великолѣпное овладѣніе текстомъ и мастерская, полная выразительности и яркости его передача, такъ что не ускользнулъ, не прошелъ блѣднымъ ни одинъ Фамусовскій стихъ,—несомнѣнныя и большія достоинства этого исполненія. Всѣ монологи сверкали красками, всѣ стихи были отдѣланы съ ювелирнымъ тонкимъ мастерствомъ. За этимъ не пропалъ и образъ, хотя онъ, можетъ, былъ нѣсколько меньшей выпуклости и законченности, чѣмъ привыкли видѣть въ Маломъ театрѣ при предшественникахъ К. Н. Рыбакова въ этой роли. Чувствовался исполнитель, не было еще чуда перевоплощенія. Возможно, что оно лишь вопросъ времени, что нельзя приготовить эту роль, надо еще въ нее и «выграться». А г. Рыбаковъ успѣлъ ее сыграть лишь два раза. Теперь онъ долго не будетъ съ нею разставаться, и время, свычка додѣлаютъ то, что столь хорошо начато, приготовлено искусствомъ.

Вмѣстѣ съ Фамусовымъ подверглись обновленію и нѣкоторыя другія исполненія. Только Чацкій остался въ рукахъ прежняго исполнителя, г. Садовскаго, рядомъ съ которымъ другой Чацкій—г. Ленинъ. Такъ какъ я не пишу разбора спектакля, а только бѣглый обзоръ сезона, его основныхъ фактовъ и особенностей, я долженъ оставить невысказанными всѣ мои возраженія противъ исполненія роли Чацкаго и прежнимъ и новымъ исполнителемъ, который, въ отличіе отъ перваго, больше подчеркнулъ не юношу влюбленнаго и отъ любви страдающаго, но протестанта противъ своего общества и времени, сдѣлалъ грибоѣдовскаго героя зрѣлѣе духомъ, богаче ядомъ сарказма и пламенемъ негодованій. Г. Садовскій оставилъ Чацкаго больше при тонахъ jeune-premier'а...

Удачна въ новой постановкѣ Софья, которая у г-жи Комаровской, новой актрисы Малаго театра, до сего спектакля показывавшейся лишь въ роляхъ незначительныхъ и не замѣтныхъ,—юна безъ поддѣлки, чувствительна безъ сантиментальности, стильна безъ жеманства и замѣчательно изящна. Можетъ быть, даже есть нѣкоторая идеализація Софьи Павловны, любящей тутъ, въ этой трактовкѣ, Молчалина со всею силою и прелестью первой, застѣнчивой любви. Великолѣпенъ Репетиловъ, въ которомъ у г. Южина—такой сочный, яркій комизмъ, и такъ правдиво, плотно слились съ образомъ всѣ слова. Еще рядъ интересныхъ обновленій. Новая Хлестова—г-жа Ермолова, новая Наталья Дмитріевна—г-жа Яблочкина, новый Платонъ Михалычъ—г. Рыжовъ. Изъ старыхъ по прежнему очаровательна О. О. Садовская—графиня бабушка, у которой такая великолѣпная внучка, г-жа Ленковская. Получили также новыхъ исполнителей Молчалинъ и Скалозубъ, однако, эти оба не пріобрѣли черезъ то новой сценической значительности.

Третья важная часть сезонной работы—реставрація «Грозы». Если и откинуть всякіе знаки восклицательные, нельзя всетаки не признать, что «Гроза»—истинное украшеніе русскаго театра, и не имѣть ее въ репертуарѣ Малому театру нельзя. Такой пробѣлъ кричитъ, и такая постановка напрашивается. Объ ней не разъ думалъ и тотъ московскій театръ, который дѣлитъ съ Малымъ славу лучшаго сейчасъ русскаго театра, театръ Станиславскаго и Немировича-Данченко. Все больше убываетъ тамъ увлеченіе модернизмомъ въ драматургіи, и все сильнѣе, властнѣе говоритъ стремленіе къ непреходящимъ драматургическимъ цѣнностямъ. Долго отсутствовавшій въ репертуарѣ Островскій уже введенъ, и театръ показалъ.

что можетъ найти у себя оригинальныя средства для воспроизведенія классика русскаго реализма. который считался раньше для художественниковъ непріемлемымъ. И театръ сталъ думать о томъ, чтобы приложить свои силы къ «Грозѣ», которая знала замѣчательнѣйшихъ отдѣльныхъ исполнителей—они еще у очень многихъ въ памяти,—но не знала исчерпывающей всѣ ея красоты постановки. Но театръ отступилъ отъ такой мечты, такъ какъ не имѣлъ Катерины. А все въ драмѣ — только и подчинено этому замѣчательному образу значеніи.

Малый театръ нашелъ въ своей труппѣ двухъ исполнительницъ для этой роли, а въ начинающемся сезонѣ имѣетъ въ виду и третью, въ лицѣ приглашенной изъ театра Незлобина Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Въ какой мѣрѣ эта послѣдняя приспособлена свойствами своего несомнѣннаго привлекательнаго таланта, складомъ своей артистической личности и своего сценическаго нерва къ Катеринѣ, сможетъ ли встать въ уровень съ ролью? покажетъ будущее. Для Катеринъ истекшаго сезона, для г-жи Пашенной, артистки большого темперамента, но не вполнѣ опредѣлившагося искусства, и для г-жи Найденовой, артистки привлекательной красоты и искренности, но только нѣжнаго лиризма и деликатнаго комизма, никакъ не трагизма, — вопросы, сейчасъ поставленные, разрѣшились въ смыслѣ отрицательномъ. Потраченные на роль труды не дали результатовъ значительныхъ. Катерина, эта истинная героиня духа, пріуменьшилась, и страданія ея стали будничными. Для г-жи Найденовой, полагаю, такая роль и вообще чужая, «не по голосу», и она, поневолѣ должна ее транспонировать, перемѣщать центръ тяжести къ задумчивой, мечтательной нѣжности. А г-жа Пашенная какъ-то не нашла въ роли точекъ приложенія для своихъ силъ. По всему этому приходится сказать, что за большое обогащеніе, какимъ было бы включеніе въ репертуаръ «Грозы» съ Катериною, пока не получилось, и репертуаръ Малаго театра, имѣя уже «Грозу» на своихъ афишахъ, еще ждетъ ея прихода на сцену.

Поставлена «Гроза» заботливо, много лучше, чѣмъ та, что сохрани-

M-LLE JENIAT.
КЪ ГАСТРОЛЯМЪ АРТИСТКИ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

лась въ памяти московскихъ стариковъ, но и теперь—не въ полную мѣру красоты самой пьесы. А въ исполненiи, есть удачное, чему радуешься, хотя бы великолѣпное исполненiе роли Тихона г. Яковлевымъ, такое характерное и вмѣстѣ—трогательное. Не говорю ужъ объ исполненiи роли Кабанихи г-жей Садовской. Правда, роль—не изъ тѣхъ, что такъ и просятся въ исполненiе этой замѣчательной русской актрисы, стоящей высоко на вершинѣ русскаго реалистическаго искусства. И г-жа Садовская долго не рѣшалась взять эту роль, отстраняла отъ себя эту задачу, какъ не посильную, обреченную на неуспѣхъ. Такъ говорилъ талантъ, слишкомъ къ себѣ строгiй. Побѣдить всецѣло свою сценическую натуру артистка не могла, но талантъ и тутъ сдѣлалъ свое дѣло. Была въ образѣ жизнь, и недостатокъ желѣзной воли, недостатокъ развитой всѣмъ складомъ жизни жестокости къ молодому, своевольному, непокорному, — искупался полною искренностью и выразительностью другихъ чувствъ и чертъ. Было въ исполненiи «Грозы» и мало удачное, — или подчеркнутое, внѣшне-бытовое и потому театральное, что проходило мимо, не умѣя запечатлѣться въ душѣ и фантазiи зрителя.

Слѣдуетъ въ чредѣ спектаклей отмѣтить еще «Нору» Ибсена, не потому, что это былъ крупнаго интереса спектакль, не потому, что онъ помогъ обнаружить себя одной изъ новыхъ силъ театра, г-жѣ Шухминой. Исполненiе было не совершенное, не могло оно хоть какъ нибудь заслонить воспоминанiя о Норѣ другихъ исполнительницъ, изъ русскихъ—Комиссаржевской. Но мы увидали актрису съ хорошимъ нервомъ, съ прiятной простотой и больной вдумчивостью. Краски на ея палитрѣ — не яркiя, и аккордъ ей доступныхъ созвучiй не значителенъ, но ласково прiятенъ. И потому, привлекало стремленiе не итти по протоптаннымъ тропамъ, повторять шаблоны, привлекало ясное желанiе искать своего, и быть самой собою. Все это обѣщаетъ въ лицѣ новой актрисы хорошее прибавленiе къ труппѣ.

Четыре новыхъ отечественныхъ пьесы, перечисленныя выше и принадлежащiя къ числу гостей случайныхъ и недолгихъ (а по моему — и напрасныхъ) въ репертуарѣ, дополнялись еще старымъ, реставрированнымъ на малое число спектаклей, чтобы почтить юбиляра, «Клеймомъ» П. Д. Боборыкина. «Клеймо» свой срокъ отжило давно и безповоротно. Но если за реставрацію «Клейма» была всетаки «юбилейность», за постановку «Каштелянскаго меда», также давно и безповоротно отжившаго свой срокъ, не было уже никакихъ основаній. Польская варьяція Тартюфа, заинтересовать теперь уже не можетъ; наивная структура комедіи парализуетъ и тотъ немногій комизмъ, какой въ пьесѣ есть. И хотя было отличное исполненіе, спектакль не заинтересовалъ, былъ, повидимому, единодушно признанъ репертуарнымъ промахомъ.

Какъ и въ первый «сумбатовскій» сезонъ, труппа выполнила большую работу, давъ тринадцать спектаклей; каждый при томъ долженъ считаться, при учетѣ работы труппы, вдвойнѣ, такъ какъ каждый имѣлъ два штата исполнителей, за самыми малыми исключеніями, въ отдѣльныхъ роляхъ. Не могло быть, конечно, двухъ Фамусовыхъ и нѣкоторыхъ другихъ. Отчетъ о репетиціяхъ приводитъ импозантную цифру—что-то около 400 репетицій. И велась эта работа завѣдующими труппою съ тѣмъ разсчетомъ, чтобы по возможности всѣ члены труппы, въ которыхъ уже обозначилось дарованіе, или въ которыхъ можно его подозрѣвать, получили свою долю въ ней, чтобы былъ открытъ имъ путь проявить себя. Никто не станетъ возражать противъ такого заботливаго отношенія къ силамъ труппы, къ ихъ интересамъ, которые, вѣдь,—и интересы театра. Потому что только съ актерами и черезъ нихъ живетъ театръ свою жизнь, и не можетъ онъ замыкаться въ сегоднашнемъ днѣ, не думать о завтрашнемъ. Забвеніемъ этого раньше много грѣшилъ Малый театръ, и горька была расплата... Но есть и обратная сторона. Не театръ для актеровъ, но актеры для театра. А между тѣмъ иной разъ, въ заботѣ объ актерѣ, выходило какъ будто наоборотъ; въ заботѣ о всѣхъ чрезмѣрно расширялись границы примѣненія очередей. И иногда публика получала спектакли худшіе, чѣмъ могли-бы они быть при данномъ уровнѣ и составѣ труппы. Я отлично понимаю, приходятъ тутъ въ соприкосновеніе многіе интересы, сталкиваются въ коллизіи заботы о данномъ спектаклѣ и заботы о подготовкѣ, о раскрытіи талантовъ труппы. И я не берусь вырабатывать какія нибудь практическія средства примиренія коллизій. Но бросалось въ глаза, что иногда коллизія рѣшалась слишкомъ не въ интересахъ спектакля, а значитъ и театра, его настоящаго. Впрочемъ, повидимому, система очередей, въ которую отлилась больше всего забота о разработкѣ талантовъ труппы, впредь будетъ примѣняться уже не такъ ригористично и неуклонно. Можетъ быть, сдѣлать это, не нарушая интересовъ жаждущей работы труппы дастъ возможность то, что за два года всетаки получился же нѣкоторый отборъ, опредѣлились возможности и, вмѣстѣ, обозначились тѣ, на которыхъ театръ уже никакъ не можетъ возлагать надежды, которые, очевидно, не сыграютъ сколько нибудь видной роли въ будущей художественной жизни театра. Такъ получится возможность, хотя все еще не полно, достигнуть обѣихъ цѣлей, разрѣшить, хотя все еще несовершенно, обѣ задачи, изъ которыхъ каждая—своей несомнѣнной и крупной важности.

# НОВОСТИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

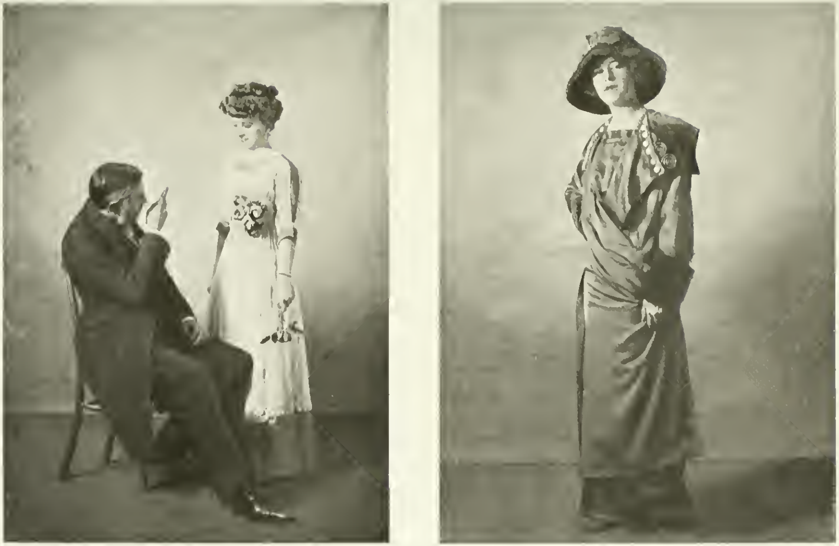
## ОБЗОРЪ ЖУРНАЛОВЪ.

### Ю. СЛОНИМСКОЙ.

СТРАСТНЫЕ споры, лихорадочно борющіяся направленія, неразрѣшенныя теоретическія проблемы, смѣлые опыты пылкихъ новаторовъ волнуютъ современный театральный міръ. Сколько жгучихъ вопросовъ выдвинулось за сравнительно короткій промежутокъ времени! Вопросы «театральности», внѣшней перестройки сцены, роль режиссера и значеніе индивидуальнаго творчества актера, модернизація античной трагедіи, появленіе пантомимы и сценическаго гротеска и, наконецъ, опытъ созданія новаго вида театральнаго творчества—сценическихъ иллюстрацій,—все это горячо обсуждается въ театральныхъ кружкахъ и даетъ толчекъ новымъ и новымъ исканіямъ. Театръ переживаетъ тяжелую эпоху созданія новыхъ сценическихъ формъ, выработки новыхъ художественныхъ традицій. Но вся эта бурная жизнь пробудившагося театра совершенно не отражается въ нашей журналистикѣ.

Такъ называемые «толстые» журналы съ презрительнымъ равнодушіемъ обходятъ театральные вопросы, какъ бы считая ихъ недостойными серьезнаго обсужденія. «Русское Богатство» за весь 1911 годъ не обмолвилось ни единымъ словечкомъ о театрѣ. «Вѣстникъ Европы», давшій въ прошломъ году цѣнныя статьи Вл. Немировича-Данченко и С. А. Адріанова о постановкахъ Московскаго Художественнаго театра, въ этомъ году отвѣтилъ молчаніемъ на всѣ сомнѣнія, волнующія сердце театрала. «Русская Мысль» ограничилась небольшими отзывами объ отдѣльныхъ событіяхъ текущей театральной жизни. И только «Современный міръ», въ лицѣ искренно любящаго сценическое искусство Ѳ. Д. Батюшкова, давалъ содержательныя статьи по театральнымъ вопросамъ. Да еще изрѣдка появлялись въ «Историческомъ Вѣстникѣ» интересныя воспоминанія. Нѣсколько возмѣщалъ равнодушіе «толстыхъ» журналовъ молодой и пылкій «Аполлонъ», въ числѣ прочихъ искусствъ удѣлявшій вниманіе и искусству сценическому Это забвеніе театра нашей журналистикой особенно обидно потому, что безпристрастная и спокойная оцѣнка отдѣльныхъ направленій могла бы сильно помочь правильному строительству. Серьезный обоснованный разборъ наиболѣе яркихъ явленій былъ бы цѣненъ и для сценическихъ дѣятелей, въ пылу увлеченія часто не отличающихъ подлинныя художественныя завоеванія отъ блестящей мишуры, и въ особенности могъ бы быть полезенъ нашей публикѣ, у которой успѣхъ новинки до сихъ поръ опредѣляется ея внѣшней занятностью.

Очень важный, но до сихъ поръ мало разработанный въ литературѣ вопросъ о техникѣ актерскаго искусства обсуждается извѣстнымъ дѣятелемъ театра кн. Сергѣемъ Волконскимъ въ первыхъ книжкахъ «Аполлона». «Въ защиту актерской техники» поднимаетъ онъ свой авторитетный голосъ



M-R BERT (ROISEL PERE), M-LLE FONTANGES (SUZANNE) ET M-LLE LELY (JEANNE)
«LASACRIFIÉE» Г. ДЕВОРА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

и оставляя въ сторонѣ вопросы внѣшнихъ сценическихъ условій, посвящаетъ все свое вниманіе «живчику» театральнаго дѣйства—актеру. «Всѣ старанія, направленныя на другое, когда оставленъ безъ вниманія актеръ,—лишь хлопотня вокругъ пустого мѣста». Содержательный и логически обоснованный разборъ кн. Волконскаго даетъ очень цѣнныя указанія въ области сценическаго жеста и сценической читки. «Жестъ это—искусство изъ искусствъ, это выявленіе своего внутренняго «я» путемъ внѣшняго «я», это самоизваяніе». Поэтому такъ важно выработать правильный и выразительный жестъ. Авторъ дѣлитъ жестъ на три рода: механическій, напр. протянутая рука, чтобы взять или чтобы поздороваться; описательный, когда «рука волочится во слѣдъ словамъ», и психологическій. Описательный жестъ авторъ считаетъ «язвой сцены»; у лѣниваго актера онъ часто замѣняетъ отсутствіе настоящаго жеста. Что можетъ быть легче, чѣмъ иллюстрировать рѣчь описательнымъ жестомъ: при словѣ «я» указывать на себя, при словѣ «стулъ»—на стулъ Единственно нужный на сценѣ жестъ—это жестъ психологическій, дополняющій то, что не выражается словами. Но такой жестъ хорошъ только тогда, когда онъ сдѣланъ свободно и съ нужной полнотой; недоконченный жестъ нарушаетъ красоту и сценическую иллюзію. И актеру необходимо выработать искусство широкаго выразительнаго жеста.

Но авторъ не ограничивается этимъ справедливымъ теоретическимъ разборомъ, а пытается установить правила жеста и даже составляетъ табличку основныхъ жестовъ «ладонью кверху» и «ладонью книзу», предлагая интересующимся разобрать съ точки зрѣнія этихъ «ладоней» сложныя роли Лоэнгрина и Эльзы. Этимъ стремленіемъ закрѣпостить актера, подчинивъ его «самоизваяніе» недвижнымъ внѣшнимъ правиламъ, авторъ опровергаетъ свои основныя положенія. Если актеръ—«живчикъ» театра и жестъ—его сильнѣйшее орудіе, то, очевидно, надо предоставить ему свободу въ выборѣ психологически правильнаго жеста, не сдавливая его мертвой схемой «ладоней». Но такова судьба злосчастнаго актера: бунтъ, поднятый во имя его, всегда кончается для него лишь новымъ рабствомъ.

Ядовито и остроумно высмѣиваетъ кн. Волконскій обычную актерскую читку. Всѣмъ извѣстно, что искусство читать стихи совершенно исчезаетъ и что драматической актрисѣ легче проплясать танецъ «босоножки», чѣмъ красиво и вразумительно прочесть стихотвореніе. Читая стихи, актеръ всегда точно стыдится за автора, избравшаго такую странную форму для выраженія своихъ чувствъ и, боясь быть заподозрѣннымъ въ скандированіи, исполнитель старается скрыть ритмъ и рифму подъ «естественными» прозаическими интонаціями.

Причину такого паденія искусства декламаціи пытается найти кн. Волконскій. Сливаніе нѣсколькихъ словъ воедино, иногда совершенно затемняющее смыслъ, растягиваніе гласныхъ, удвоеніе согласныхъ, а главное неумѣлое пользованіе паузой, ея психологическая безсодержательность—вотъ основные грѣхи актера. Иногда актеръ дѣлаетъ не обусловленную внутреннимъ смысломъ паузу, чтобы подчеркнуть нужное слово, какъ будто «безцвѣтное слово покроется краской оттого, что онъ предъ нимъ споткнется».

Но больше всего нападаетъ авторъ на грѣхи произношенія. Вся испорченность житейской рѣчи переносится на сцену, независимо отъ характера роли. Если житейское «выньстутѣ», «унирстетъ», «Констнопль», «въ Номъ Времени» умѣстны въ какой-нибудь бытовой роли, то во всякой другой роли они конечно ужасны. «Плохо говорить» или «изображать плохо говорящаго», конечно, не одно и то же. Нападаетъ кн. Волконскій и на однообразное клише «томныхъ» княгинь и на «блеющихъ» фатовъ съ неизмѣннымъ «э...э, послушайте», и на «жирный, какъ тѣсто», говоръ въ костюмныхъ русскихъ пьесахъ, на весь сценическій трафаретъ характерныхъ ролей.

Скорбитъ авторъ и о паденіи искусства діалога. «У нынѣшняго поколѣнія, когда двое на сценѣ, выходитъ не діалогъ, а два монолога». «У нихъ будетъ кремень и будетъ сталь—будетъ два монолога, но не будетъ искры—не будетъ діалога».

«Пластическое косноязычіе» актерскаго жеста и спутанность, вялость сценическихъ интонацій—вотъ грѣхи современнаго театра. Но для того, чтобы свободно передавать жестомъ всѣ оттѣнки душевныхъ настроеній, надо научиться свободно управлять своимъ тѣломъ.

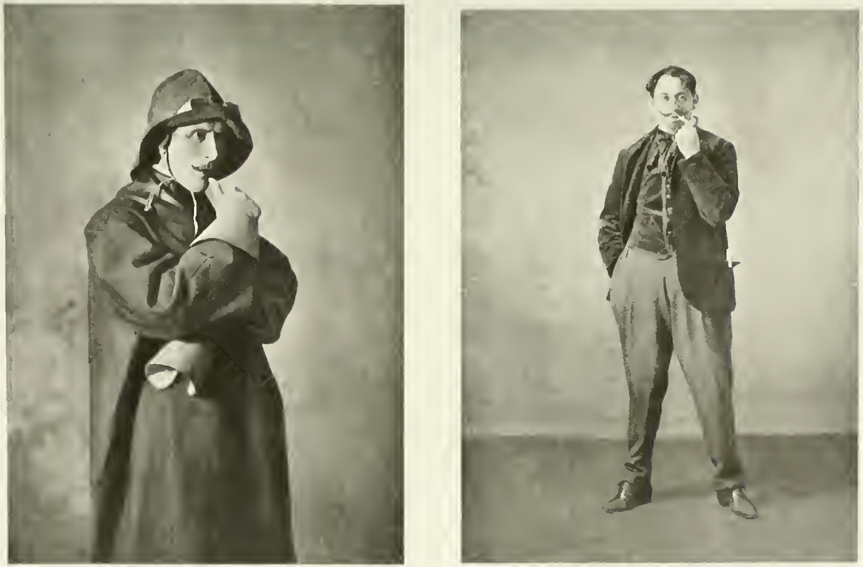
Объ этомъ искусствѣ разсказываетъ въ шестой книжкѣ «Аполлона» кн. Волконскій въ своей интересной статьѣ «Человѣкъ и ритмъ», посвященной школѣ ритмической гимнастики Далькроза.

Дать пластическое выраженіе внутреннему ритму. который врожденъ каждому человѣку—такова задача Далькроза. У каждаго человѣка свой, присущій ему ритмъ. И путемъ музыкальныхъ упражненій выявляя этотъ ритмъ, Далькрозъ создаетъ въ своей уединенной школѣ близъ Hellerau. въ окрестностяхъ Дрездена, новыхъ, свободныхъ тѣломъ людей.

До семи лѣтъ дѣти не способны согласоваться съ чужимъ ритмомъ; если заставить ребенка приподнимать висящую на ниткѣ тяжесть, то особый приборъ, отмѣчающій промежутки поднятія и потраченное усиліе, покажетъ неизмѣнные интервалы, соотвѣтствующіе личному ритму ребенка. Только дѣти старше семи лѣтъ способны «вибрировать чужимъ ритмомъ» и усваивать его безсознательно. Послѣдовательными упражненіями Далькрозъ достигаетъ того, что ученики научаются передавать одновременно нѣсколько ритмовъ: «дѣти двѣнадцати—четырнадцати лѣтъ отбиваютъ головой двѣ четверти, одной рукой три, другой рукой четыре, и ногами пять четвертей». Пріобрѣтя свободу движеній, ученики научаются передавать своимъ тѣломъ ритмическій рисунокъ мелодіи. Учитель импровизируетъ на фортепіано, а ученики импровизируютъ на живомъ инструментѣ своего тѣла. «Только новой нотѣ соотвѣтствуетъ новое движеніе». На длинной нотѣ ученики останавливаются, замираютъ; музыкальное ritardando и accelerando соотвѣтственно передаются замедленіемъ и ускореніемъ движеній Перемѣна темпа, перемѣна мелодіи конечно сейчасъ же вызываетъ перемѣну пластическаго выраженія. «И не было случая, чтобы ученикъ подъ грустную музыку сдѣлалъ веселый жестъ и наоборотъ». «Тѣло становится резонаторомъ непогрѣшимой чуткости и отзывчивости».

На этой технической основѣ создается изумительное искусство передавать музыку пластическимъ рисункомъ. «Айседора Дунканъ воплощаетъ свое настроеніе, выявляетъ себя. Айседора Дунканъ это пляшущее «я». У Далькроза это пляшущая музыка». Ученики Далькроза постигаютъ тайну художественно воплощать музыку въ пластическихъ движеніяхъ. Полная свобода творчества—вотъ девизъ Далькроза. «Ничего извнѣ, ничего съ голоса, ничего изъ зеркала, ничего подражательнаго,—творчество изъ себя, и только два элемента творчества: музыка и мускулъ, музыка диктуетъ, мускулъ пишетъ». Предоставленные собственному творческому инстинкту, ученики создаютъ картины такой художественной красоты, что вызываютъ «чувства радости и счастья» у пораженныхъ зрителей. И восторженная статья кн. Волконскаго заражаетъ читателя вѣрой въ великое значеніе системы Далькроза.

«Разнообразіе языка тѣлодвиженій почти такое же, говоритъ Далькрозъ,—какъ разнообразіе словесной рѣчи». И если бы богатство пластическаго языка перенести на сцену, то это создало бы дѣйствительную «революцію театра». Всякому извѣстно, какъ трудно начинающему актеру или любителю справиться со своими руками: онъ ихъ и за спину закладываетъ, и засовываетъ за пуговицу жилета, и скрещиваетъ на груди, и упирается ими во всѣ столы, во всѣ стѣнки, хватается за всѣ занавѣски, но упрямыя руки снова вылѣзаютъ и своей безпомощностью вызываютъ жалость сострадательнаго зрителя. И когда актеръ справился со своими руками, когда руки «не мѣшаютъ» ему, онъ считаетъ себя «опытнымъ», умѣющимъ «держаться на сценѣ». Для учениковъ Далькроза руки не только не составляютъ досадной помѣхи, не кажутся ненужнымъ придаткомъ, но служатъ, какъ и все тѣло, могучимъ орудіемъ для передачи чувствъ и настроеній. И если бы система Далькроза получила широкое распространеніе, то быть можетъ возродилась бы эллинская красота свободнаго тѣла и античная трагедія могла бы быть показана во всей силѣ величаваго подлинника. Теперь же попытки возродить ее въ современномъ театрѣ поневолѣ сводятся къ внѣшнимъ режиссерскимъ измышленіямъ и искаженію самаго духа трагедіи. «Пластическимъ косноязычіемъ», по мѣткому выраженію кн. Волконскаго, страдаютъ и актеры Макса



M-R ANDRE BRULE DANS LE RÔLE D'ARSENE LUPIN ET M-R BONVALLET DANS LE RÔLE DE I. DUSOIS «UN FRERE» E. DE BASSAN. НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

Рейнгардта, какъ извѣстно, считающагося смѣлымъ новаторомъ. И этотъ недостатокъ съ особой яркостью выступаетъ при постановкѣ имъ «Царя Эдипа»

Ни лучи рефлекторовъ, дразнившіе глазъ разнообразіемъ оттѣнковъ. ни перенесеніе дѣйствія на цирковую арену, признанное за своего рода новую эру въ искусствѣ, ни запахъ конюшенъ, настойчиво напоминавшій о новизнѣ всего начинанія, не могли заставить забыть главное: отсутствіе актеровъ, подготовленныхъ къ воплощенію античныхъ образовъ. Фигура дворника, поднимающагося съ вязанкой дровъ по черной лѣстницѣ, кажется кн. Волконскому выразительнѣе, чѣмъ фигура Эдипа, понуро взбирающагося на ступени дворца. И разбирая въ четвертой книжкѣ «Аполлона» заграничныя постановки Максомъ Рейнгардтомъ «Царя Эдипа», «Гамлета», «Отелло», онъ снова останавливается на невыработанности жеста и читки у современнаго актера.

Подробный, чрезвычайно содержательный разборъ одной изъ этихъ постановокъ—«Царя Эдипа», показаннаго петербуржцамъ на аренѣ цирка Чинизелли, даетъ и Ѳ. Д. Батюшковъ въ апрѣльской книжкѣ «Современнаго Міра». Его тщательный разборъ выясняетъ какъ нельзя лучше, что основнымъ замысломъ постановки было не пресловутое «возрожденіе античной трагедіи», не «демократизація театра въ цѣляхъ наибольшей доступности», и даже не «привлеченіе коллектива къ сценическому дѣйству», а просто желаніе «привлечь коллективъ»,—наивную публику,—необычайной новизною и эффектами постановки. Этому основному замыслу помогла услужливая реклама и слѣпые восторги рецензентовъ, поспѣшившихъ признать художественную цѣнность «возрожденія». Углубленная, мудрая античная трагедія Рока была разыграна подъ «нестройный гулъ толпы», звуки трубъ, «рокотъ барабановъ», подъ «крики, стоны, завыванья» народа. Если прибавить къ этому рефлекторы, освѣщавшіе часть арены дневнымъ, а другую часть ночнымъ свѣтомъ, такъ что «получалось нѣчто несуразное: ни ночь, ни день, ни утро, ни вечеръ» и «изумленные народы не знали, что начать, ложиться спать или вставать»,—то картина спектакля будетъ готова.

Лѣсъ рубятъ, щепки летятъ. Увлекшись «возрожденіемъ», реформаторы не стали слишкомъ церемониться съ Софокломъ. Вмѣсто молитвенной процессіи мальчиковъ съ масляничными вѣтвями, которой начинается трагедія, на сценѣ буйная, почти изступленная толпа. Вмѣсто гіератическаго хора,—«идеальнаго зрителя»—обрывистыя, сбивчивыя реплики отдѣльныхъ исполнителей. И, что хуже всего, вмѣсто величаваго героя-полубога—«обыкновенный хорошій актеръ, которому дали непосильную задачу». И Ѳ. Батюшковъ отказывается признать художественное значеніе за постановкой, въ которой внѣшніе трюки затемняютъ смыслъ вѣчной трагедіи. «Стройте новыя зданія, умножайте количество возможныхъ зрителей спектаклями для народа, но не пріучайте этотъ народъ къ ложнымъ, мишурнымъ трюкамъ, ибо и общедоступный театръ долженъ прежде всего оставаться художественнымъ театромъ, не коробящимъ вкусъ, а воспитывающимъ его», заканчиваетъ Ѳ. Батюшковъ свою интересную статью.

Не менѣе отрицательно относится къ постановкѣ Рейнгардта и Е. Зноско-Боровскій, разбирающій ее въ іюльской книжкѣ «Русской мысли». Онъ не хочетъ примириться съ замѣной величавыхъ строфъ хора отдѣльными возгласами и не желаетъ вмѣсто трагическаго разсказа вѣстника о гибели Іокасты и слѣпотѣ Эдипа удовлетворяться модернизованными «выкриками» бѣгающихъ по сценѣ служанокъ. Такое нарушеніе красоты подлинника не даетъ взамѣнъ даже иллюзіи естественности. Подлинникъ остается выше и даже сценичнѣе всѣхъ новѣйшихъ усовершенствованій переводчиковъ и толкователей.

Великій Софоклъ, благополучно пережившій эпоху псевдо-классицизма, надо надѣяться, спасется невредимымъ и изъ цирковыхъ конюшенъ, куда стремятся загнать его современные реформаторы.

* * *

Не меньше споровъ, чѣмъ реставрація Софокла, вызвала смѣлая попытка Московскаго Художественнаго театра дать сценическія иллюстраціи къ роману Достоевскаго. Вопросъ о возможности претворенія романа въ драму разрѣшался прежде просто ножницами передѣлывателей. Передѣлки Дельера романовъ того-же Достоевскаго давно вошли въ театральный репертуаръ и несмотря на единодушное осужденіе самаго принципа передѣлки, изумительное воплощеніе М. Г. Савиной и М. В. Дальскимъ образовъ Настасьи Филипповны и Рогожина въ «Идіотѣ», или К. Н. Яковлевымъ—слѣдователя въ «Преступленіи и Наказаніи», вызывало восторгъ теоретическихъ противниковъ. Но Художественный театръ подошелъ къ вопросу съ другой стороны. Онъ хотѣлъ дать не передѣлку, а лишь сценическое воспроизведеніе романа безъ измѣненія текста подлинника, не законченную театральную пьесу, а лишь рядъ отдѣльныхъ сценъ, доступныхъ пониманію только при полномъ знакомствѣ съ романомъ. Передѣлка была обыкновенной драмой съ заимствованнымъ сюжетомъ. Московскій Художественный театръ хотѣлъ создать совершенно новый видъ театральнаго творчества—сценическія иллюстраціи.

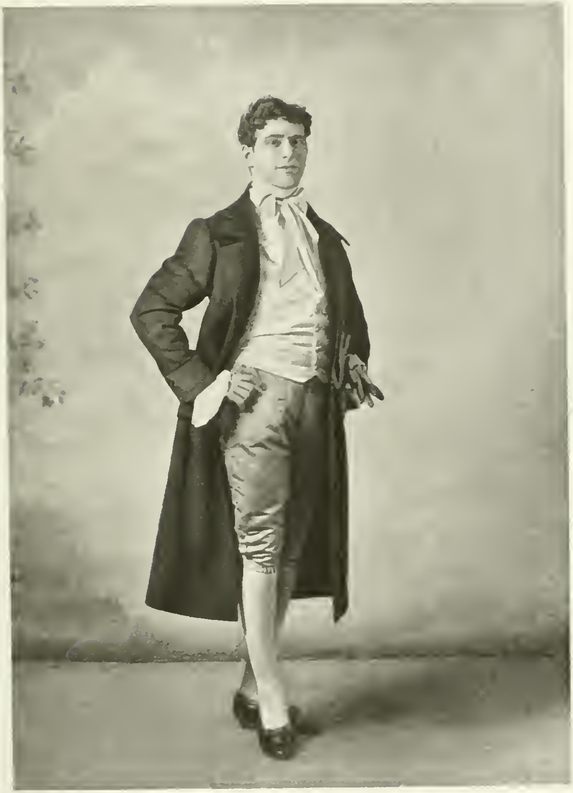
Съ изумительнымъ художественнымъ постиженіемъ москвичи дали и совершенно новыя сценическія формы, которыя чудесно гармонировали съ замысломъ иллюстраціи. Уходящая ввысь сѣрая стѣна, на фонѣ которой происходило дѣйствіе, казалась точно огромной страницей, на которой ожили воплотившіеся герои романа; легкіе намеки, вмѣсто законченной обстановки, какъ бы окружали героевъ лишь неуловимой рамкой дѣйствительности, а чтецъ, музыкально сливавшійся съ голосами исполнителей, старался воспроизвести даже форму романа, гдѣ рѣчи героевъ прерываются словами автора. Но весь этотъ тонкій замыселъ былъ недостаточно понятъ. Тѣ же рецензенты и та же публика, которые простили Рейнгардту всѣ безчисленные недостатки постановки «Царя Эдипа» за единственную реформу—перенесеніе спектаклей въ циркъ, не желали простить ни единой мелочи Художественному театру, который создавалъ дѣйствительно новое, доселѣ не существовавшее.

Инсценировка Достоевскаго, имѣвшая не только спеціально театральное, но и литературное значеніе, нашла откликъ въ журналистикѣ. Еще въ ноябрьской книжкѣ прошлаго года «Вѣстникъ Европы» помѣстилъ обстоятельную статью С. А. Адріанова о постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ». Разбирая возраженія принципіальныхъ противниковъ, С. А. Адріановъ приходитъ къ заключенію, что они не хотѣли считаться съ основной мыслью постановки. Московскій Художественный театръ «не собирался инсценировать романъ, хотя бы съ большими купюрами, но съ соблюденіемъ основныхъ его архитектурныхъ и психологическихъ линій». Онъ хотѣлъ показать «не сокращенный романъ, а отрывки изъ романа».

Отчасти по цензурнымъ соображеніямъ, отчасти по условіямъ сценичности, въ число этихъ отрывковъ не вошли очень важные моменты романа. Весь старецъ Зосима, исповѣдь горячаго сердца, разговоръ въ трактирѣ Ивана съ Алешей, Коля Красоткинъ и вся «дѣтвора», по различнымъ причинамъ не попали на сцену. «Религіозно-философская сторона романа отпала», и единственной цѣлью явилось «дать по возможности отчетливыя характеристики главнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ романа». Цѣль эта, по мнѣнію критика, достигнута блестяще. Качаловъ-Иванъ, Леонидовъ-Митя, Коренева-Лиза Хохлакова, отчасти Германова-Грушенька создали незабываемые образы. И лишь Алеша былъ не понятъ Художественнымъ театромъ, показавшимъ вмѣсто «человѣколюбца» какого-то «елейнаго субъекта, не безъ дьячковства». Съ восторгомъ привѣтствуетъ С. А. Адріановъ «мудрую» простоту обстановочныхъ средствъ, двумя—тремя штрихами дающую полное художественное представленіе о мѣстѣ дѣйствія,—простоту, особенно цѣнную въ театрѣ, создавшемъ свою славу реалистическими постановками Чехова.

И на вопросъ: «стоило ли ставить Карамазовыхъ», С. А. Андріановъ отвѣчаетъ: «Великая радость и великая благодарность—вотъ настроеніе, съ которымъ покидаешь Художественный театръ послѣ «Братьевъ Карамазовыхъ»,—и еще преклоненіе передъ труппою, которая обладаетъ не только творческой талантливостью, но и благородной и безпредѣльной дерзновенностью неустаннаго исканія, истиннымъ безстрашіемъ передъ самыми, казалось бы, безнадежными рисками. Бросаются въ бездны, за то достаютъ настоящіе жемчуга».

Приблизительно того же мнѣнія держится и Ѳ. Д. Батюшковъ, помѣстившій въ февральской книжкѣ «Всеобщаго журнала» интересный разборъ, подъ краснорѣчивымъ названіемъ «Побѣдителей не судятъ». По его мнѣнію,



M-R ROLLAN DANS LE RÔLE DE HUGUES DE FRONSAC.
«1807» А. АДЕРЕРА И А. ЭФРОИМЪ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

«идейная и философская сторона романа отпала», «получились только иллюстраціи, но иллюстраціи конгеніальныя и вершины сценическаго творчества оказались достигнуты». Представителемъ противоположнаго мнѣнія является Е. Зноско-Боровскій, доказывающій въ пятой книжкѣ «Аполлона» недопустимость «перетаскиванія романа на сцену», при которомъ «не получается ни романа, ни театра».

Въ связи съ двумя другими постановками Художественнаго театра «У жизни въ лапахъ» Гамсуна и «Miserere» Юшкевича—Ѳ. Д. Батюшковъ поднимаетъ больной для современнаго театрала вопросъ «о предѣлахъ режиссерскаго самовластія». Вл. Немировичъ-Данченко въ одномъ обществѣ, при обсужденіи этого вопроса заявилъ, что исполняя пьесу автора съ сильной индивидуальностью, надо стремиться осуществить его замыселъ; если же пьеса плоха, то съ нею можно не церемониться, стараясь лишь показать виртуозность исполненія. Ѳ. Батюшковъ прибавляетъ къ этому одну поправку: если пьеса плоха, то ее и ставить не надо. И съ внутренней болью онъ бросаетъ любимому театру обвиненіе въ томъ, что «Miserere» было поставлено не ради литературныхъ достоинствъ пьесы, а лишь потому, что въ ней «усмотрѣли удобную канву». И замыселъ автора «потонулъ въ изощреніяхъ обстановки». Еще сильнѣе упрекаетъ онъ Художественный театръ за искаженіе смысла гамсуновской пьесы. Измѣнивъ характеръ героини, выдвинувъ на первый планъ ея «зоологическіе» инстинкты, ослѣпивъ публику роскошью красокъ,—москвичи, по мнѣнію критика, лишили внутренняго интереса психологическую драму. Но, предостерегая Московскій Художественный театръ отъ уклона въ сторону «театральщины», Ѳ. Батюшковъ глубоко вѣритъ въ его духовныя силы и не сомнѣвается. что исполненіе пьесъ Шекспира и Льва Толстого, намѣченное въ этомъ сезонѣ будетъ торжествомъ подлиннаго театральнаго искусства.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

## ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

# ЕЖЕГОДНИКА

# ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

**(двадцать первый годъ изданія).**

**Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.**

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: — Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака *Б. В. Варнеке*. — Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина*.— Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской*. — Шиллеръ на рус. сценѣ *К. Ѳ. Головина*. — Болгарскій театръ *П. Ивановского*. — Исторія «Живого трупа» *А. Ф. Кони*. — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова*.—Судъ толпы *А. Лугового*. Обольстительный талантъ (къ 50-й дѣятельности Никулиной) *П. Россіева*.— Запики артистки *А. И. Шубертъ*.—Очерки польской драмы *А. И. Яцимірскаго* и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ СПб. и Москвы, составленный на основаніи офиціальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни Спб. театральнаго училища.

**Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.**

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

## Въ Конторѣ Редакціи „Ежегодника ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ"

Имѣются въ ограниченномъ количествѣ комплекты «Ежегодника» съ сезона 1890—91 г. по сезонъ 1905—1906 г. по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, съ приложеніями, исключая экземпляровъ за сезоны 1898—99 г. и 1899—900 г., которые продаются по 3 р. каждый. Экземпляры за сезоны 1906—907 г. и 1907—908 г. продаются по 4 р. каждый съ приложеніями. Полный комплектъ «Ежегодника» съ 1890—91 г. по 1905—906 г. включительно, продается за 25 р. Комплекты «Ежегодника» за 1909 и 1910 г. продаются по 6 р. каждый, отдѣльные выпуски по 1 р.

## Кромѣ того имѣются въ продажѣ изданія дирекціи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ:

*Н. Глазунова.* Алфавитный указатель рисунковъ, помѣщен. въ «Ежегодникѣ» въ первыхъ 18 вып. Ц. 75 к.

*Бар. Н. В. Дризенъ.* Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ театровъ. Съ 6 портретами. Ц. 1 р.

*Н. Н. Евреиновъ.* Крѣпостные актеры. Ц. 1 р.

*Лопе де Вега.* «Пастушка-Герцогиня», ком. въ 3 д., вольное переложеніе А. Н. Бѣжецкаго. Ц. 1 р.

*В. П. Погожева.* Столѣтіе организаціи Императорскихъ Московскихъ театровъ Книга 1 и 2. Цѣна за обѣ книги 1 р. 50 к.

*Э. Хардтъ.* Шутъ Тантрисъ, драма въ 5 акт., перев. *П. Потемкина.* Ц. 1 р.

Выписывающіе непосредственно изъ конторы редакціи (Итальянская, 1) за пересылку не платятъ.

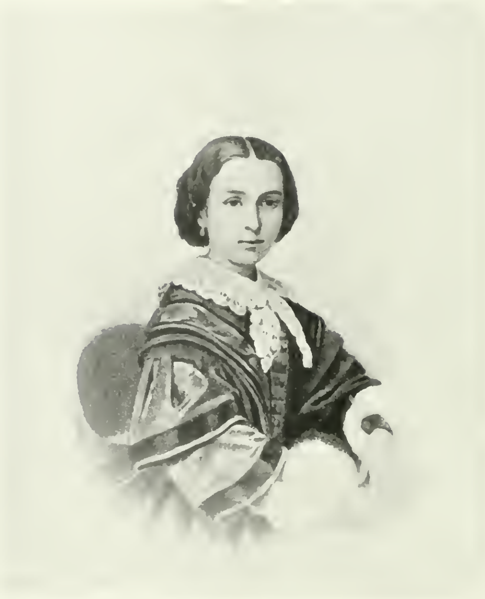
Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

# МОЯ ЖИЗНЬ.

## ВОСПОМИНАНІЯ АРТИСТКИ А. И. ШУБЕРТЪ.

1827—1833 гг.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.—1911
Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.



АЛЕКСАНДРА ИВАНОВНА ШУБЕРТЪ (25 ЛѢТЪ).

Если не ошибаюсь, еще въ 1875 году покойный Евгеній Ивановичъ Якушкинъ убѣждалъ мою мать, Александру Ивановну Шубертъ-Яновскую, (урожденную Куликову), приняться за свои воспоминанія, не стѣсняясь формой, а записывая лишь искренно и правдиво все, что пришлось видѣть и пережить за долгіе годы своего служенія на Императорскихъ и провинціальныхъ сценахъ.

Не безъ колебанія въ слѣдующемъ же году она начала писать свои мемуары. Постепенно и не спѣша, съ большими пропусками во времени, возстановляя въ памяти все пережитое, постоянно мѣняя и дополняя все новыми подробностями главныя событія своей жизни, она закончила свои записки 1883 годомъ.

Всѣ эти черновыя рукописи долго хранились у Е. И. Якушкина, такъ какъ А. И. Шубертъ не разъ высказывала желаніе, чтобы записки были напечатаны только послѣ ея смерти. Но въ 1898 г., когда плохое здоровье заставило ее поселиться въ Крыму и моя мать устроилась въ семьѣ доктора Елпатьевскаго, она рѣшила часть записокъ въ обработкѣ С. Я. Елпатьевскаго напечатать въ «Крымскомъ Вѣстникѣ». При этомъ значительная часть записокъ была сокращена: выкинуты всѣ подробности, касавшіяся семейной жизни.

Еще ранѣе въ 1888 г. въ «Русской Старинѣ» были напечатаны воспоминанія о М. С. Щепкинѣ и прочитаны самимъ авторомъ въ Петербургѣ на торжественномъ засѣданіи, устроенномъ въ память столѣтія со дня рожденія М. С. Щепкина.

Въ 1900 г. второй нервный ударъ, навсегда пригвоздившій больную къ креслу, лишилъ ея руки, а главное той душевной бодрости и энергіи, безъ которыхъ она никогда не приступала къ писанію своихъ воспоминаній. Впрочемъ, еще до болѣзни я слышала не разъ, что записки доведены до конца, но, къ сожалѣнію, все, что относилось къ послѣднимъ годамъ ея сценической дѣятельности, труднѣе вспоминалось, и вотъ почему конецъ записокъ носитъ чисто конспективный характеръ.

Въ 1905 году съ переѣздомъ въ Москву на постоянное жительство, моя мать передала записки Митрофану Павловичу Щепкину, предложившему ей просмотрѣть ихъ и подготовить къ печати. Но наступившія въ тѣ годы событія, захватившія въ свой водоворотъ всѣхъ общественныхъ дѣятелей, а затѣмъ болѣзнь и наконецъ послѣдовавшая въ 1908 г. смерть М. П. Щепкина не позволили ему исполнить своего намѣренія.

По смерти А. И. Шубертъ я обратилась къ Николаю Ивановичу Тимковскому, лично знавшему ее, съ просьбой взять на себя трудъ проредактировать всѣ черновыя рукописи, по возможности ничего не измѣняя въ текстѣ. Послѣдній любезно откликнулся на мою просьбу, но за неимѣніемъ времени поручилъ всю эту работу своей женѣ, Екатеринѣ Николаевнѣ Тимковской, оставивъ за собой лишь окончательный просмотръ текста. Е. Н. Тимковской я приношу мою глубокую и сердечную благодарность за нелегкій и кропотливый трудъ.

Мнѣ остается упомянуть о послѣднихъ моментахъ жизни матери. 7-го января 1909 г. неожиданно за карточной игрой третій ударъ вызвалъ обморочное состояніе у больной. Черезъ нѣсколько времени, придя въ себя и замѣтивъ мой растерянный видъ, а можетъ быть, и просто, съ свойственной моей матери веселостью стоически отражать всѣ удары судьбы, она заплетающимся языкомъ, стараясь улыбнуться, на мой вопросъ лучше-ли ей?—проговорила извѣстное четверостишіе:

«На свѣтѣ (Божіимъ) старушка добрая жила...

Промучившись три дня, А. И. Шубертъ скончалась на 81 году жизни въ ночь на 11-е января 1909 года.

Мнѣ хотѣлось получить разрѣшеніе похоронить мою мать на Пятницкомъ кладбищѣ въ оградѣ Т. Н. Грановскаго и его друзей, въ числѣ которыхъ покоится прахъ и М. С. Щепкина. Къ сожалѣнію, мое желаніе не могло быть исполнено, но судьба сама распорядилась и даже къ лучшему. Несмотря на тѣсноту могилъ, случайно оказалось за оградой одно свободное мѣсто, какъ разъ рядомъ съ могилой М. С. Щепкина, котораго всю жизнь такъ любила и чтила моя покойная мать. *З. С. Яновская.*

# ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Отецъ и мать; семейный бытъ; жизнь въ домѣ кн. Е. С. Вяземской; Московская театральная школа 1830-хъ годовъ; братъ П. И. Куликовъ; разсказы о Маломъ театрѣ того времени; актеръ П. В. Орловъ-дворянинъ; женитьба его на сестрѣ П. И Куликовой; жизнь у Орловыхь.

Родилась я въ 1827 г. 14 марта. Родители мои были изъ дворовыхъ: отецъ былъ крѣпостной П. А. Анненковой, мать, кажется, князя Вяземскаго изъ Полтавской губ. По ихъ разсказамъ помню, что П. А. Анненкова была барыня добрая и написала отпускную моему отцу, которою онъ могъ воспользоваться послѣ ея смерти. Сынъ ея, послѣ смерти матери своей, найдя въ бумагахъ отпускную, бросилъ ее въ огонь. Отецъ мой, присутствовавшій при этомъ, успѣлъ вытащить ее изъ камина, хоть и обгорѣлую. Послѣ воли отецъ мой жилъ въ должности дворецкаго у княгини Е. С. Вяземской и въ то же время управлялъ имѣніями своего бывшаго барина. Самъ И. Н. Анненковъ жилъ постоянно въ деревнѣ и, когда пріѣзжалъ въ Москву, останавливался у насъ. Баринъ этотъ былъ вспыльчивый и жестокій. И вотъ почему онъ мнѣ памятенъ. Однажды я вошла къ намъ въ квартиру и мнѣ представилась слѣдующая сцена. Анненковъ, маленькаго роста, рѣзкимъ голосомъ кричалъ на стоявшаго передъ нимъ высокаго лакея: «Нагнись, подлецъ! Нагнись». И тотъ покорно нагибалъ свою голову, а баринъ отвѣшивалъ ему полновѣсныя пощечины. Къ счастью его семьи и подчиненныхъ, онъ скоро умеръ.

Отецъ мой былъ честнѣйшій, добрѣйшій человѣкъ. Не могу не передать благороднаго поступка его, о которомъ я послѣ узнала отъ моего старшаго брата. Анненковъ, женатый на Амбразанцевой, дурно жилъ съ женой, былъ очень скупъ, таилъ отъ семьи свои богатства и, повидимому, довѣрялъ больше моему отцу. Онъ отдалъ ему на храненіе дубовый сундукъ, не сказавъ, что въ немъ. Послѣ смерти Анненкова отецъ отнесъ сундучекъ его семьѣ, которая и не подозрѣвала о существованіи сундучка. Въ немъ оказались брилліантовыя вещи. Ихъ взяли, а сундучокъ отдали моему отцу, какъ ненужную вещь. Долго онъ у насъ стоялъ безъ всякаго употребленія;

но однажды онъ зачѣмъ-то понадобился отцу и, ужъ не знаю какъ отецъ замѣтилъ, что сундучокъ имѣетъ двойное дно. Разломавъ, онъ увидѣлъ, что все углубленіе наполнено необдѣланными бриллiантами. Конечно, онъ все отнесъ семьѣ Анненкова. Этотъ поступокъ очень возвысилъ моего отца въ общемъ мнѣніи. Я помню, всѣ господа уважали его и обращались съ нимъ очень вѣжливо, на «вы», называя его не иначе, какъ Иваномъ Григорьевичемъ.

Былъ мой папенька превеселаго характера. Очень любилъ кушать пиво, но не безъ мѣры, а такъ, бывалъ, навеселѣ. Въ это время всегда говорилъ о Суворовѣ: это былъ его любимый герой. «Мы съ Суворовымъ когда воевали»... или «когда мы съ Суворовымъ Альпы переходили»... или бывало скажетъ по какому нибудь случаю: «Позовите насъ съ Суворовымъ, мы устроимъ порядки». Ничего въ жизни съ нимъ этого не бывало, конечно.

На указательномъ пальцѣ онъ носилъ перстень съ изображеніемъ Суворова; такъ и нарисованъ на портретѣ, который находится у меня.

Это его любимое хвастовство очень сердило матушку, которая была у насъ большая ворчунья. Не знаю, за что они ссорились, т. е. не ссорились, а матушка все ворчала.

Почти каждое утро она, бывало, точитъ его. Онъ ходитъ по комнатѣ, молчитъ, потомъ молитвы поетъ, а то плюнетъ, возьметъ шляпу и уйдетъ.

— Мы съ Суворовымъ, мы съ Суворовымъ,—скажетъ матушка,— забылъ, что ты—мѣщанинъ.

— Врешь, отвѣтитъ отецъ, я не мѣщанинъ, а россійскій гражданинъ. Мнѣ всегда его почему то жалко было, и я внутренно осуждала мать. Теперь думаю: немудрено, что характеръ ея сдѣлался рѣзокъ. Насъ было двѣнадцать человѣкъ дѣтей. Она всѣхъ насъ кормила, хлопотъ было не мало, а достатки были невелики.

Кромѣ квартиры, отецъ получалъ маленькое жалованье. Подрабатывалъ онъ еще тѣмъ, что служилъ за парадными столами, куда его охотно приглашали, какъ опытнаго распорядителя.

Въ бытность Императора Николая Павловича и Императрицы въ Москвѣ они обѣдали у Д. В. Голицына.

Отца пригласили служить и онъ стоялъ за стуломъ Императрицы. Она обернулась къ нему и что то сказала.

Онъ обомлѣлъ: ему послышалось «пива», но онъ не повѣрилъ своимъ ушамъ; когда же ему повторили, пришелъ въ восторгъ, что Матушка-Царица тоже кушаетъ его любимый напитокъ.

Онъ любилъ ходить въ Марьину рощу пиво пить. (Это было самое популярное гулянье того времени). Отецъ всегда просилъ, чтобы его похоронили на Лазаревомъ кладбищѣ, какъ можно ближе къ Марьиной рощѣ, чтобы онъ могъ слышать пѣніе цыганъ.

Сестра въ точности исполнила его просьбу, хотя наша бабушка, братья и сестры похоронены около церкви.

Не помню, чтобы родители мои были набожны, но обряды исполняли строго. По средамъ и пятницамъ ѣли постное, помимо другихъ постовъ.

Маменька любила въ 12 часовъ пить кофе,—въ то время дорогой напитокъ. Случалось, забывшись, въ среду или въ пятницу, выпьетъ кофе со сливками, а потомъ цѣлый день отплевывается и крестится. Конечно, и я ѣла постное.

Однажды въ Великую пятницу мать готовила пасху и отлучилась изъ горницы. Я вошла и видя, что никого нѣтъ, схватила кусочекъ творогу. Въ эту минуту вошла мать и застала меня но мѣстѣ преступленія. Обыкновенно за всякія шалости расправа была короткая· или пощечина, за волосы, за ухо или подзатыльникъ.

Въ настоящемъ же случаѣ мать ахнула, какъ будто сама испугалась, только сказала: «Ахъ, какой грѣхъ! Посмотри, у тебя на лбу слова вышли: «Оскоромилась въ Великую пятницу»! И пальцемъ меня не тронула. Такъ у меня сердце и упало. Кто ни придетъ изъ знакомыхъ, всѣ читаютъ у меня на лбу. Возложили на меня покаяніе: по утрамъ и вечерамъ класть земные поклоны. Сколько и долго ли это продолжалось, не помню, но всѣ мнѣ передавали, что слова постепенно тускнѣютъ и, наконецъ, что они совсѣмъ исчезли.

Утромъ и вечеромъ читала молитвы и много слезъ пролила надъ «Вѣрую»: очень она мнѣ длинна казалась и долго не укладывалась въ головѣ. Съ бабушкой, нашей общей любимицей и баловницей, ходила въ церковь каждый праздникъ, но больше бѣгала по церкви или на паперти играла съ ребятишками.

Маменька въ церковь ходила аккуратно. Я замѣчала: вернется она изъ церкви и новостей принесетъ пропасть, кто былъ, что у кого случичилось, какіе слухи ходятъ по Москвѣ. Церковь была въ своемъ родѣ клубомъ, и чтобъ не было однообразія, часто обсуждали, въ какую нынче церковь отправиться. Ходили въ Петровскій монастырь, потомъ въ Рождественскій. Маменька любила становиться къ стѣнкѣ. Какъ то она приходитъ отъ всенощной возмущенная. «Никогда больше не пойду въ Рождественскій! Станешь на мѣсто,—подходитъ послушница: «Здѣсь мать Агнія стоитъ». Перехожу на другое: «Здѣсь мать Зиновея». Дальше иду. Тутъ такая то, тутъ разъэтакая, а тутъ распроэтакая. Надоѣли до смерти»!

Рѣзко, но тогда не очень то выраженія выбирали.

Помню, какъ я была огорчена, когда на 7-мъ или 8-мъ году моего возраста мнѣ объявили, что я должна идти къ исповѣди и только тогда получу причастіе: священника я боялась. Кругомъ говорили всякій вздоръ: «у кого грѣховъ много, попъ воленъ наказать, какъ хочетъ, заставитъ себя по церкви возить въ телѣжкѣ». Подробностей первой исповѣди не помню, но помню, какъ священникъ все время смѣялся.

На вопросъ, что значитъ: «чаю воскресенія мертвыхъ»? я отвѣтила: «въ воскресенье до обѣдни чаю пить не слѣдуетъ», руководствуясь тѣмъ, что бабушка до обѣдни чаю не пила.

Мать меня не любила и считала отчаянной. За всякія шалости расправа была короткая: пощечина, за ухо, за волосы, подзатыльникъ. Проглотишь и пойдешь, какъ ни въ чемъ не бывало и за обиду не считалось: всѣхъ били, безъ битья обойтись было нельзя. Сама она была строгая, чинная, любила генераловъ и сановныхъ людей. Съ удовольствіемъ вспоминала старыя времена и крѣпостное право. Часто говаривала, что за помѣщиками хорошо жилось на всемъ готовомъ, а нужду узнали, какъ на волю вышли.

Когда воцарился Александръ II, во всемъ находила безпорядокъ, все новое осуждала. Слухи о готовившемся освобожденіи крестьянъ сильно ее возмущали; «это что же такое будетъ? Нынче помѣщиковъ не признаютъ, а завтра и Бога признавать не будутъ». «Вонъ пожары пошли, про неурожай пишутъ. При покойномъ Николаѣ Павловичѣ этого не было».

Помнить себя я начала на шестомъ году, а можетъ и раньше, въ домѣ княгини Вяземской на Петровскомъ бульварѣ (нынѣ Катуаръ), гдѣ отецъ, какъ сказано выше, служилъ дворецкимъ, управлялъ въ тоже время имѣніями малолѣтней Анненковой, оставшейся круглой сиротой и воспитанной бабушкой, Марьей Ивановной Амбразанцевой.

Мы имѣли у княгини хорошую квартиру въ лѣвомъ флигелѣ, въ три комнаты, которыхъ было вполнѣ достаточно для нашей семьи, состоявшей тогда изъ отца съ матушкой и насъ, троихъ дѣтей. У княгини всѣмъ жилось хорошо. Домъ былъ богатый, дворня большая, проживали на покоѣ старушки, бывшія служанки княгини и ея родителей. Обращались со всѣми хорошо, деликатно, звали по имени и отчеству, а молодыхъ—Сонюшка, Танюшка и т. д.

Ничего тутъ крѣпостного не было. Княгиня любила пускать къ себѣ странниковъ и странницъ и для нихъ былъ отведенъ особый флигель. Отецъ часто спорилъ изъ-за нихъ съ княгиней, такъ какъ среди нихъ бывали нерѣдко безпаспортные.

Однажды вечеромъ у насъ пило чай общество странниковъ. Одна монахиня, необыкновенно высокаго роста, съ подвязанными зубами, очень громко разговаривала; потомъ вдругъ вскочила, упала передъ образомъ на колѣни, подняла руки кверху и какъ изступленная, что то завопила. Я закричала, разревѣлась, меня унесли и насилу уняли. На другой день говорили, что это былъ переодѣтый мужчина.

Несчастія никакого не произошло, но съ тѣхъ поръ бродячій людъ почему то больше не пускали. Къ этому же времени относятся мои воспоминанія о московскихъ пожарахъ. Была страшная засуха, со всѣхъ сторонъ неслись клубы дыма. Говорили о поджигателяхъ-полякахъ, объ ихъ подметныхъ письмахъ и на ночь ставили повсюду караульщиковъ. Отецъ страшно волновался; онъ былъ не изъ храбрыхъ.

Смутно помню повторявшійся въ тѣ времена разсказъ о томъ, какъ пріѣзжалъ какой то князь Трубецкой и останавливался у княгини Вяземской въ ея отсутствіе: лѣтомъ она живала въ деревнѣ. Отецъ слышалъ какой то разговоръ, повидимому, о заговорѣ, и со слезами умолялъ князя выѣхать изъ дому и не губить его съ семьей. Не имѣетъ ли это отношенія къ 14-му декабря?

Семейство княгини состояло изъ двухъ сыновей и дочери. Глава семьи, самъ князь Сергѣй Сергѣевичъ, жилъ отдѣльно въ нижнемъ этажѣ, наверхъ выходилъ только въ экстренныхъ случаяхъ и роли никакой въ семьѣ не игралъ. Что онъ былъ за человѣкъ—не знаю, но кругомъ говорили, что княжнѣ трудно найти хорошаго жениха,—«кто захочетъ родниться съ такимъ безпутнымъ отцомъ»?

Я постоянно бывала наверху «въ комнатахъ», княгиня меня очень любила, и я была ея фавориткой. Меня баловали и позволяли при комъ бы то ни было бѣгать и играть по всѣмъ комнатамъ, болтать, не стѣсняясь всякій вздоръ, и прощали то, за что другимъ доставалось. Помню исторію съ митрополитомъ Филаретомъ.

Преосвященный Филаретъ считался въ Москвѣ чуть не святымъ человѣкомъ, хотя и разсказывали про него далеко не святыя исторіи. Онъ часто посѣщалъ княгиню и очень любилъ кушать у нея грибной супъ: по его словамъ, никто такъ не умѣлъ его готовить, какъ княгининъ поваръ Сергѣй. (Маменька узнала по секрету, что онъ заправляетъ супъ скоромнымъ масломъ).

Кругомъ говорили, что барыни одолѣваютъ преосвященнаго со всякими пустяками, покою не даютъ. Княгиня, когда наступило совершеннолѣтіе княжны, ея дочери, спрашивала: «можно-ли ѣздить въ театръ?» Онъ разрѣшилъ, сказавъ: «если вы готовите вашу дочь въ монастырь, то нельзя, а если въ свѣтъ, то можно, но, конечно, съ выборомъ зрѣлищъ».

Однажды митрополитъ пріѣхалъ къ княгинѣ. Вѣроятно, это было заранѣе извѣстно, потому что вся прислуга встрѣтила его на крыльцѣ. Я была съ маменькой тутъ же. Онъ благословилъ всѣхъ насъ и отправился наверхъ.

Должно быть, мнѣ не велѣли туда итти, потому что я помню, что я словно ворвалась въ гостиную. Отецъ, прислуживавшій за завтракомъ, замахалъ на меня руками, а княгиня закричала: «Ступай, ступай отсюда».

— Не гоните, княгиня, Христосъ сказалъ, что таковыхъ есть царствіе Божіе, проговорилъ Филаретъ, подозвалъ меня и благословилъ. Помню, я прижалась къ нему, смотрѣла ему въ глаза и, замѣтивъ брилліантовый крестъ на его бѣломъ клобукѣ, сказала: «Какой у васъ хорошенькій крестикъ, подарите мнѣ».

— Не могу, другъ мой, мнѣ его подарилъ государь.—Далъ мнѣ бѣлаго хлѣба съ сыромъ, вторично благословилъ, и я вышла героиней, всѣ удивлялись моей смѣлости и его благодушію.

Я была очень самолюбива, да и мнѣ ли было не зазнаться! Не помню, кто втолковалъ мнѣ, что я невѣста наслѣдника Александра Николаевича; я повѣрила и очень этимъ возгордилась. Однажды отецъ купилъ мнѣ теплые валеные сапоги и сказалъ, что ихъ прислалъ наслѣдникъ. Я такъ дорожила ими, что не позволяла оставлять въ прихожей, а вносила въ парадныя комнаты и ставила на окно.

Должно быть, господамъ я казалась очень забавна, и они заставляли меня говорить всякія нелѣпости.

— Когда я буду царицей, болтала я какъ-то, я возьму княгиню къ себѣ въ статсъ-дамы, а княжну—во фрейлины. Тутъ случился старый князь, котораго я не любила—онъ былъ всегда такой грубый.

— А меня, Сашка, возьмешь?—закричалъ онъ.

— Конечно, возьму, только въ кучера.

Это вызвало общій восторгъ и хохотъ.

Жестоко поплатилась я потомъ за свое привилегированное положеніе послѣдовавшій ударъ моему самолюбію я и посейчасъ забыть не могу. Мнѣ было лѣтъ 7—8. Хотя мы и уѣхали отъ княгини, но я продолжала ходить къ ней въ домъ, такъ какъ со мной очень любила играть ея внучка Ольга (дочь старшаго сына княгини). Въ тотъ день, какъ княжна Варвара Сергѣевна была объявлена невѣстой, меня пріодѣли и я была у Ольги. Когда стали съѣзжаться гости, англичанка понесла Ольгу въ гостиную, и я отправилась за ней. На дорогѣ встрѣтилась княгиня и сказала, что мнѣ нельзя идти въ гостиную. «Почему?» спросила я. «Потому что твое мѣсто въ дѣвичьей». Меня какъ громомъ поразили эти слова. Тутъ только поняла, что они—баре, а я не баря, и съ тѣхъ поръ къ нимъ ни ногой, какъ ни звали, какъ ни зазывали. Маленькая Ольга очень привязалась ко мнѣ и все просила меня привести, но я такъ и уперлась и больше къ нимъ не ходила. Даже когда моя крестная мать, Лизавета Аркадьевна Верещагина, увозила меня къ себѣ, ласкала и сажала съ собой за столъ, я все больше придерживалась дѣвичьей, все чувствовала недовѣріе и боялась, что мнѣ опять скажутъ: «твое мѣсто въ дѣвичьей». Такъ кончилось мое барское житье, и я перешла въ свое общество.

Наѣзжали къ моему отцу нерѣдко мужики изъ имѣнія Анненковой, которымъ отецъ продолжалъ управлять. Съ крестьянами папенька былъ очень хорошъ, а съ однимъ изъ нихъ, Семеномъ Федоровымъ изъ Хрипани, онъ помѣнялся крестами, и называли они другъ друга братьями, такъ какъ въ 1812 г. этотъ Семенъ Федоровъ спасъ нашу семью изъ Москвы отъ французовъ и пріютилъ у себя въ Хрипани. Мужики привозили отцу оброкъ въ кожаныхъ мѣшечкахъ серебромъ и золотомъ: ассигнацій въ то время было мало. Когда расчетъ кончался, папенька шелъ съ мужиками въ полпивную въ «Волчьей долинѣ», недалеко отъ насъ.

Волчьей долиной называлось то мѣсто, гдѣ теперь Эрмитажъ и начало Цвѣтного бульвара. Тогда тамъ былъ густой бульварчикъ, гдѣ ютились воры, почему впослѣдствіи бульварчикъ былъ вырубленъ. Должно быть и въ полпивной общество собиралось не очень фешенебельное. Однажды отецъ разсказывалъ тамъ, какъ у его дочери, моей сестры, украли подушку изъ экипажа. Тогда кто-то изъ публики обратился къ отцу, котораго всѣ знали.

— И что это ты, батюшка, Иванъ Григорьевичъ, раньше то не сказалъ: мы бы тебѣ подушечку то воротили...

Мужики, которыми онъ управлялъ, очень его любили, и когда въ 48 г. онъ скончался отъ горловой чахотки, такъ много собралось народу проводить его гробъ, такой былъ плачъ и вой, что проходящіе думали, что хоронятъ какого-нибудь богатаго помѣщика. Впрочемъ, мужики появлялись только время отъ времени, а постоянное общество, окружавшее мое семейство состояло изъ крѣпостной аристократіи: дворецкихъ, камердинеровъ и артистовъ, которые тогда всѣ были изъ крѣпостныхъ, купленныхъ казною у разныхъ господъ, или изъ вольноотпущенныхъ. За исключеніемъ Прова Садовскаго, вышедшаго изъ купцовъ, Орлова дворянина, пожалуй Шумскаго (Чеснокова) (впрочемъ отецъ его торговалъ старымъ платьемъ и, вѣроятно, тоже происходилъ изъ крѣпостныхъ), быть можетъ, еще двухъ—трехъ,— почти всѣ, составившіе гордость русскаго драматическаго театра, оперы и музыки, были изъ крѣпостныхъ. У насъ часто бывала жена кучера, не помню, какого барина, дочь которой сдѣлалась потомъ знаменитой актрисой Рѣпиной (впослѣдствіи жена Верстовскаго). Бывали и другія, прикосновенныя къ театру лица. Когда старшій братъ достигъ учебнаго возраста, отецъ отдалъ его въ уѣздное училище, а потомъ думалъ отдать въ мастерство. Въ то время бывавшіе у насъ театральные люди посовѣтовали родителямъ отдать его въ только что открывшуюся на казенныя средства театральную школу. Туда и поступили сперва братъ, потомъ сестра.

Школа помѣщалась на Поварской, въ домѣ Балашова, потомъ ее перевели на Большую Дмитровку, гдѣ теперь контора. Эту школу я хорошо помню, такъ какъ часто гащивала тамъ у сестры. Всѣ получившіе воспитаніе въ Московской школѣ того времени, вышли полезные для театра люди и деньги, затраченныя на нихъ казной, дали хорошіе проценты.

Не знаю, какъ преподавали науки, но помню, что братъ, сестра и ихъ товарищи съ благодарностью вспоминали М. М. Карніолина—Пинскаго и Н. И. Надеждина. Въ школѣ, кромѣ танцевъ, декламаціи, каждый обязательно долженъ былъ учиться музыкѣ на какомъ-нибудь инструментѣ.

Брата начали учить на флейтѣ, но у него оказалась слабая грудь, и его посадили за віолончель. Если бы онъ не былъ актеромъ и не сдѣлался впослѣдствіи режиссеромъ, онъ могъ бы занять видное мѣсто въ оркестрѣ. Воспитанники и воспитанницы должны были участвовать во всевозможныхъ представленіяхъ. Подраздѣленія на драматическихъ, оперныхъ и балетныхъ не было: всѣ должны были ко всему пріучаться. Кромѣ того, мальчиковъ учили рисовать декораціи, а дѣвочки, особенно некрасивыя и малоспособныя, вышивали золотомъ костюмы, тогда еще машинныхъ украшеній не было. Даже талантливые артисты исполняли роли не своего амплуа. Я помню балетъ «Фенелу», поставленный въ бенефисъ танцовщицы *Гюленьсоръ*, гдѣ рыбаковъ представляли: Орловъ, Никифоровъ, Потанчиковъ, Степановы Петръ и Василій и др. Участвовали ли они во всемъ балетѣ, не помню, но въ сценѣ возстанія и сраженія они фигурировали на первомъ планѣ.

Фехтованіе обязательно входило въ программу ученія. Моя сестра и Рѣпина, хоть и были драматическія, но играли также и въ операхъ. П. С. Мочаловъ игралъ въ оперѣ «Русалка» роль *Виндостане*, только безъ пѣнія. Театръ и школа процвѣтали до тѣхъ поръ, пока не соединились съ Петербургской дирекціей. Впрочемъ объ этомъ въ свое время.

Московскій театръ 30-хъ годовъ находился подъ управленіемъ М. Н. Загоскина, репертуаромъ завѣдывалъ Верстовскій, а конторой—Васильцовскій. Артистовъ переименовывать нечего: ихъ имена увѣковѣчены въ исторіи театра, а я тогда не могла цѣнить ихъ талантовъ.

Въ моихъ дѣтскихъ воспоминаніяхъ осталось только, что Рѣпина управляла театромъ, притѣсняла тѣхъ, кто съ талантомъ, и моя сестра своимъ положеніемъ на сценѣ была обязана мужу, который умѣлъ ее поставить на первый планъ и не давалъ ее въ обиду. Таланта большого у нея не было. Она была холодна, но умна и красива. Мочаловъ любилъ играть съ ней: она ему помогала своей сдержанной игрой, а съ Рѣпиной ему было неловко, потому что она была тоже горячка и играла по вдохновенію, какъ и самъ Мочаловъ. Сестру выдвинула роль Офеліи и особенно прекрасная пѣсня Варламова. Я помню, какъ онъ ѣздилъ учить ее. Рѣпина отказалась отъ роли Офеліи, потому что не нашла въ ней ничего эффектнаго. Послѣ разсказывали, что она рвала и метала, что упустила такую роль. Вращаясь постоянно въ актерской средѣ, я много тогда слышала разсказовъ о начальствѣ и театральныхъ порядкахъ.

Хвалили бывшаго директора Кокошкина за то, что онъ любилъ и понималъ театръ, самъ проходилъ роли съ актерами, приглашалъ къ себѣ на обѣды, чтобы пріучить къ обществу и хорошимъ манерамъ. Про князя Шаховского разсказывали, какъ онъ училъ и выучивалъ актеровъ, несмотря на то, что страшно шепелявилъ. Обращался съ актерами безъ церемоніи, даже съ примадонами.

— Ты, матушка, длянь, ты тляпка!

Разъ на репетиціи что-то не ладилось на сценѣ. Онъ вскочилъ, подбѣжалъ къ лампѣ и закричалъ:

— Кому ты свѣтись! Кому ты свѣтись!

Какой-то актеръ не могъ прочитать монолога, какъ онъ хотѣлъ. Князь, маленькій, толстенькій, бухъ въ ноги:

— Сзалься, сзалься, скаси, какъ я училъ.

Другой разъ Шаховской долго не могъ добиться энергичнаго чтенія монолога отъ одной уже заслуженной артистки. Заставлялъ повторять нѣсколько разъ и все злился:

— Сквельно! Мельзко!

Наконецъ, не вытерпѣлъ и выпалилъ:

— Пельцу тебѣ... въ ротъ!..

Она вспыхнула:

— Князь, вы забываетесь!

— Плеклясно, плеклясно!

— Я женщина. а вы позволяете себѣ меня оскорблять?

— Вотъ, вотъ, вотъ... Такъ холосё, очень холосё.

И его, и Кокошкина вспоминали, какъ хорошихъ учителей.

Въ это время я, будучи 5 лѣтъ, играла первый разъ въ оперѣ «Отецъ и дочь», передѣланной впослѣдствіи Ободовскимъ въ драму. Въ оперѣ участвовали: Рѣпина, Лавровъ, Бантышевъ, Сабурова, Савицкая, другихъ не помню. Роль моя была со словами.

Боялись, чтобы я не испугалась Лаврова въ костюмѣ сумасшедшаго, въ цѣпяхъ. Онъ одѣлся и загримировался раньше, пришелъ ко мнѣ въ уборную, все время разговаривалъ со мной и обѣщалъ подарить конфектъ, если я хорошо сыграю.

Все обошлось благополучно и я очень гордилась, что на афишѣ было напечатано: «Дѣвица Куликова». Больше я ничего не могу вспомнить о московскомъ театрѣ того времени.

По окончаніи школы братъ жилъ нѣкоторое время съ нами. Онъ и сестра много зарабатывали и помогали отцу: братъ училъ танцамъ и на віолончели, а сестра—пѣнію и игрѣ на фортепіано.

Благодаря брату, въ нашемъ домѣ появились многіе, извѣстные въ то время люди: братъ былъ очень симпатичный юноша, остроумный, владѣлъ стихомъ и писалъ и переводилъ пьесы и его очень любили. Бывалъ у насъ П. В. Нащокинъ, который представилъ брата Пушкину (братъ описалъ это въ «Русской Старинѣ»), бывали А. И. Цемпъ, Ѳ. А. Кони, Песоцкій, Межевичъ и В. Г. Бѣлинскій.

Братъ очень любилъ меня, а я въ немъ души не слышала. Онъ училъ меня декламировать стихи, читать монологи изъ пьесъ, напримѣръ, «Какаду», «Воздушные замки» и бралъ меня всюду съ собой.

Кромѣ занятій внѣ дома, братъ имѣлъ на дому уроки танцевъ. Учились все взрослые и я съ ними должна была танцовать. Помню, на віолончели у него учились играть двое взрослыхъ парней, чьи то крѣпостные, и одному изъ нихъ, Порфирію, плохо приходилось: онъ былъ безтолковъ и братъ его очень билъ. Такой огромный верзила плачетъ, бывало, и слова не смѣетъ сказать. Хотя мнѣ его и жаль было, но меня не возмущали поступки брата: я была убѣждена, что такъ и быть должно. Братъ былъ горячъ и даже барышнямъ отъ него доставалось: онъ ихъ иногда смычкомъ бивалъ по ногамъ. Благодаря брату, я попала къ М. С. Щепкину. Это было въ концѣ 30-хъ годовъ.

Около сестры кружилось много молодежи: она была очень красива.

Что касается ея характера, не знаю. Видѣла только, что она любимица матери и завидовала ей. Къ намъ въ домъ хаживалъ актеръ И. В. Орловъ (настоящая фамилія его Капыловъ), вдовецъ изъ дворянъ. Было ему лѣтъ за сорокъ, мы съ сестрой, звали его «дѣдушкой» и очень любили, такъ какъ онъ носилъ намъ конфекты. Однажды меня призвали въ комнату, — я вижу, что сестра сидитъ рядомъ съ дѣдушкой; родители объяснили мнѣ, что онъ—ея женихъ. Я такъ громко и неприлично расхохоталась, что меня выгнали изъ комнаты. Послѣ этого мы съ дѣдушкой охладѣли другъ къ другу и онъ меня больше не ласкалъ.

Я спрашивала впослѣдствіи сестру, чѣмъ онъ ей понравился,—старикъ такой молоденькой, но отвѣта не получила.

Надо думать, что онъ прельстилъ ее своимъ дворянствомъ. И бабушка говорила: «женихъ завидный, дворянинъ, Параша будетъ барыней». Нужно знать, что значилъ въ то время дворянинъ и какъ звучало тогда слово «барыня» въ средѣ, окружавшей насъ. По улицѣ идетъ, сейчасъ увидишь: лакей сзади, хотя бы и въ разорванной ливреѣ. И одежда другая, и о прислугѣ говоритъ: «мои хамы», «мои хамки».

Бывало, одѣнется дѣвушка изъ нашего круга понаряднѣе, ее и корятъ: «что, словно барыня, разодѣлась»?

Цѣлая пропасть между дворяниномъ и простымъ человѣкомъ. Помню, когда я уже играла на сценѣ, у меня, въ моей гостиной, сидѣлъ одинъ камердинеръ, знакомый еще моего отца, почтенный господинъ. Камердинеры бывали люди важные, живавшіе подолгу заграницей, владѣвщіе языками, по тогдашнему много читавшіе. Напримѣръ, камердинеръ графа Гудовича, почтенный старецъ, женатъ былъ на француженкѣ и свободно говорилъ по-французски. И были они не простые дворовые, а такъ сказать, управляющіе дворомъ. Такъ вотъ, такой камердинеръ и сидѣлъ у меня. Отворяется дверь и входитъ молодой Окуловъ, знакомый Герцена, бывавшій у него въ домѣ. Конечно, камердинеръ тотчасъ всталъ съ мѣста, помялся и вышелъ. Окуловъ былъ мой театральный поклонникъ, но съ тѣхъ поръ пересталъ бывать у меня.

Орловъ очень важничалъ своимъ дворянствомъ. Въ это время все было принижено, все сгибалось передъ бариномъ и передъ начальствомъ. Бывало, входитъ въ репетиціонную залу Верстовскій, всѣ встаютъ и не садятся, пока онъ не сядетъ, даже старухи въ чепцахъ и шаляхъ, знавшія Верстовскаго еще незначительнымъ человѣкомъ, когда онъ самъ въ нихъ заискивалъ. Одинъ Орловъ высоко держалъ голову и даже воевалъ за сестру съ Верстовскимъ. Дорого поплатилась сестра за свое дворянство. Орловъ былъ человѣкъ не злой, очень богомольный, но деспотъ и хвастунъ. Упорно держалъ себя деспотомъ въ семьѣ, ему нравилось, что передъ нимъ всѣ трепещутъ, точь въ точь какъ самодуры у Островскаго, и при томъ любилъ выпить. У него были большіе круглые глаза, а какъ напьется,— они дѣлались еще больше и становились совершенно безмысленными.

Въ это время у него являлась страсть говорить по-французски, съ варварскимъ прононсомъ. Въ день свадьбы, разсказывали, онъ былъ совсѣмъ пьянъ и обратился къ кому то: «экуте», а В. И. Живокини, стоявшій рядомъ, сострилъ: «Экъ, у те глаза то».

Вскорѣ послѣ свадьбы сестры братъ былъ переведенъ режиссеромъ въ Петербургъ. Въ его комнатѣ у насъ поселились актеръ Нѣмчиновъ и пѣвецъ Максимовъ, а меня взяли къ себѣ Орловы. Жить мнѣ у нихъ было очень скучно. Всѣ находились постоянно подъ страхомъ: смотрятъ, бывало, какой ногой самъ всталъ съ постели. Цѣлые дни все ворчитъ и брюжжитъ.

По его настоянію меня перестали пускать къ Щепкину. Орловъ не могъ понимать М. С., называлъ его лакеемъ и находилъ, что мнѣ неприлично бывать тамъ. И всѣ у него были неучи и дураки. Чаще всѣхъ изъ артистовъ бывали П. Г. Семеновъ и Н. И. Никифоровъ,—оба уже извѣстные артисты, но другого имени какъ Петька и Никашка имъ не было. А они оба называли Орловыхъ «батюшка», «матушка», подходили къ ручкѣ и были у нихъ на посылкахъ. Вспоминаю единственный визитъ Мочалова.

Сестра была больна, не выѣзжала.

Онъ пріѣхалъ навѣстить ее, былъ выпивши, вошелъ прямо въ шубѣ и отправился въ спальную. Я сидѣла въ первой комнатѣ. Грустно было видѣть какъ Орловъ его выталкивалъ. Проходя мимо, Мочаловъ погладилъ меня по головѣ и успѣлъ дать пятакъ на пряники. Хаживали изъ школы Миша Шубертъ и Сережа Шумскій. Настоящая фамилія послѣдняго—Чесноковъ.

Какъ-то въ школьномъ спектаклѣ еще при директорѣ Кокошкинѣ онъ съ успѣхомъ сыгралъ роль Шумскаго въ водевилѣ «Дебютъ актрисы Троепольской». Кокошкинъ, по окончаніи пьесы, подозвалъ Сережу: «хорошо. милый, очень хорошо. Будь ты отнынѣ Шумскій». Впослѣдствіи Шумскій, болѣе развитой, чѣмъ Шубертъ, перешелъ къ М. С. Щепкину, а Миша, попроще, прильнулъ къ Орловымъ, умѣлъ ладить съ зятемъ и по выпускѣ изъ школы жилъ у нихъ.

## ГЛАВА ВТОРАЯ.

Переѣздъ въ Петербургъ; Петербургская Театральная школа конца 1890-хъ и начала 40-хъ годовъ: система воспитанія; надзирательницы, ученіе, бытъ, школьные спектакли; пансіонъ г-жи Эттеръ, Н. И. Солодовниковъ.

Братъ ѣздилъ какъ то за-границу со своимъ знакомымъ Аничковымъ. Проѣздомъ черезъ Петербургъ онъ познакомился съ Ив. Ив. Сосницкимъ, который въ то время былъ режиссеромъ Петербургскаго театра. Сосницкій полюбилъ брата, уговорилъ его перейти на Петербургскую сцену и потомъ устроилъ его режиссеромъ. Основавшись въ Петербургѣ, братъ предложилъ моимъ родителямъ помѣстить меня въ Петербургскую театральную школу и просилъ только доставить меня какъ-нибудь къ нему.

Путешествіе въ Петербургъ было тогда не такой простой вещью, какъ теперь, ждали случая, или оказіи. Такой оказіей была поѣздка моей сестры въ Старую Руссу: врачи отправили ее на только что открытыя тамъ грязи лѣчится отъ чахотки. Орловы рѣшили взять меня съ собой, а оттуда переправить въ Петербургъ. Это было въ 1837-мъ или—8-мъ году. Я ѣхала, не зная еще, что не возвращусь болѣе въ Москву, и потому нисколько не скучала и не чаяла, что въ послѣдній разъ обнимаю мою дорогую баловницу бабушку.

Въ Старой Руссѣ оказался родственникъ зятя, Ал. Ив. Отилье. Какую онъ должность занималъ — не знаю, но носилъ фуражку съ краснымъ околышемъ. Это я помню потому, что когда мы гуляли съ нимъ по городу или въ общественномъ саду, то обыватели при встрѣчѣ снимали шляпы и кланялись. На мой вопросъ: что это значитъ, мнѣ пояснили, что послѣ послѣдняго бунта приказано было въ видѣ наказанія всѣмъ обывателямъ снимать передъ чиновниками шляпы. — Отилье былъ мелкимъ чиновникомъ.

По окончаніи курса леченія мы сѣли на пароходъ и пріѣхали въ Новгородъ. Помню, какъ меня разбудили рано утромъ: «Вставай, Саша, пріѣхалъ дилижансъ, поѣзжай въ Петербургъ». Не успѣла я опомниться, какъ меня, полусонную, посадили въ дилижансъ рядомъ съ кондукторомъ и мы покатили. Все было уже заранѣе устроено, кондуктору данъ былъ адресъ моего брата, и онъ доставилъ меня на Фонтанку, въ домъ Латкина къ какому-то Казиміру Ивановичу, у котораго братъ снималъ комнату. Брата не было дома: онъ нѣсколько ужъ дней гостилъ у кого-то на дачѣ. Казиміръ Ивановичъ принялъ меня, провелъ со мной цѣлый день, развлекалъ какъ могъ и водилъ гулять въ Лѣтній садъ.

Ночью, вѣроятно, я расплакалась: помню, что меня выносили въ залъ, гдѣ много народу сидѣло за зелеными столами.

На другой день вернулся братъ. Онъ почему-то передумалъ отдавать меня въ театральную школу, а повелъ къ М. И. Воронцову и помѣстилъ на воспитаніе къ его гражданской женѣ Терезѣ Ѳедоровнѣ. У нихъ была дочка Сашенька моихъ лѣтъ. Тереза Ѳедоровна была хорошая нѣмка, терпѣливая, умѣла хорошо приняться за воспитаніе: пріучила меня къ аккуратности, старалась больше дѣйствовать убѣжденіемъ и не прибѣгала къ колотушкамъ и розгамъ, къ которымъ я такъ привыкла дома. Впрочемъ, сѣчь меня и тамъ было трудно: только, бывало, мать возьмется за розгу, я подниму такой неистовый крикъ, что нѣтъ возможности приблизиться ко мнѣ. Такъ, бывало, мать и броситъ. Привыкнувъ съ дѣтства получать за каждую шалость затрещину, я, конечно, и тутъ старалась лгать и вывертываться. Тереза Ѳедоровна страшно возмущалась моимъ лганьемъ. При всякой провинности я неизмѣнно говорила: «не знаю, не я». Смѣшно сказать, даже теперь, на старости лѣтъ, если случится разбить что-нибудь,—первое слово лѣзетъ на языкъ: «не знаю, не я». Не могу не разсказать моего послѣдняго лганья, потому что очень ужъ вышло глупо, и я съ тѣхъ поръ стала стыдиться обманывать. По утрамъ, когда не всѣ еще были готовы къ чаю, я должна была садиться за фортепьяно, но сперва вытереть пыль съ него и со стула. Стулъ былъ высокій, краснаго дерева, со спинкой; на спинкѣ, въ видѣ украшеній, четыре звѣздочки изъ краснаго же дерева. Вытирая какъ-то пыль, я опрокинула стулъ. Онъ упалъ, и одна звѣздочка разломилась и отскочила. Чего я испугалась, не понимаю (а мнѣ былъ ужъ 10-й или 11-й годъ), только я схватила звѣздочку и бросила ее въ лоханку съ водой. А сама пришла въ столовую и говорю: «у насъ несчастье».—Какое?—Звѣздочка пропала.—Какая?—«Отъ стула». Теперь припоминаю, съ какимъ комизмомъ всѣ принялись ее искать. Наконецъ, кухарка торжественно вытащила ее изъ лоханки. Всѣ начали надо мной смѣяться, а я сильно сконфузилась. Вѣроятно, я боялась розогъ, такъ какъ Воронцовъ очень любилъ сѣчь меня и Сашеньку. Повидимому, онъ сѣкъ безъ всякой злобы,—просто порка доставляла ему удовольствіе. Помню, какъ-то на масляницѣ, мы съ Сашенькой пристали къ нему, чтобы онъ свелъ насъ на Адмиралтейскую площадь, гдѣ тогда устраивались горы. Онъ обѣщалъ, но съ условіемъ, что мы позволимъ себя выпороть не въ зачетъ. Мы согласились. Отстегавши насъ, не особенно впрочемъ больно, онъ сдержалъ свое обѣщаніе. Не понимаю, почему Тереза Ѳедоровна смотрѣла на это хладнокровно. Странный онъ былъ человѣкъ. Говорили, что прежде онъ былъ актеромъ, потомъ служилъ сыщикомъ въ полиціи. При мнѣ онъ былъ комиссіонеромъ, перепродавалъ разные товары, давалъ деньги взаймы. Вообще же онъ былъ циникъ, дома ходилъ грязный, неопрятный, въ одномъ нижнемъ бѣльѣ, не стѣснялся въ словахъ и выраженіяхъ.

Когда маменька пріѣхала черезъ 3 года изъ Москвы навѣстить меня, то въ ужасъ пришла отъ этой обстановки. Она умоляла брата помѣстить меня куда нибудь въ другое мѣсто. Рѣшили отдать въ театральную школу, но не въ казенныя, а въ вольноприходящія, чтобы, какъ говорилъ братъ, не отслуживать 10-ти лѣтъ дирекціи за воспитаніе.

Меня помѣстили къ надзирательницѣ М. О. Ларіоновой. Маменька сама ходила со мной къ директору Гедеонову просить разрѣшенія посѣщать мнѣ всѣ казенные классы: музыкальные, танцовальные и учебные. Гедеоновъ былъ самый мягкосердечный человѣкъ. Онъ принялъ насъ ласково и далъ разрѣшеніе пользоваться всѣми классами. Такъ началось мое правильное ученіе. Собственно начали учить меня еще въ Москвѣ. Какъ я выучилась грамотѣ, положительно не помню; даже кто училъ, не знаю, вѣроятно, мать. Помню почему-то, что склады «сплю» не могла заучить по тогдашней методѣ азъ-буки-вѣди. А мать сдѣлаетъ жестъ—спать, и я радовалась, что могу догадаться. Учила сначала шутя, не строго. Учила меня и княжна Вяземская и старушка англичанка Дункенъ, не знаю, почему знакомая съ моими родителями и занимавшаяся со мною безплатно. Но ничего изъ этого не выходило, такъ какъ я была очень лѣнива, а ученье для меня было каторга.

Когда я жила у Орловыхъ, братъ подговорилъ мнѣ учителя Соловьева, впослѣдствіи режиссера Московскаго театра. Онъ училъ меня наукамъ, но ученье не подвигалось, несмотря на всю мою боязнь Орлова: я только сижу, бывало, смирно за уроками, а учиться и не думаю. Только читать я выучилась рано и страстно полюбила чтеніе. Любила читать стихи, басни Крылова. Первая серьезная проза, которая произвела на меня впечатлѣніе, это: исторія Іосифа съ братьями. Я ее сама вычитала и разсказывала всѣмъ кому могла.

Впрочемъ, больше всего я дѣлилась впечатлѣніями съ бабушкой и кухарками. Еще была у меня любимая книжка—Римская исторія небольшого формата, напечатанная крупными буквами на синеватой бумагѣ съ невозможными картинками. Ромулъ и Ремъ въ синихъ рубашкахъ и желтыхъ штанахъ, босые, стоятъ рядомъ; длинные бѣлокурые локоны спускаются съ плечъ; у ногъ ихъ лежитъ волчица. Потомъ похищеніе Сабинянокъ: бѣгутъ воины, а на плечахъ у нихъ дамы въ шлейфныхъ платьяхъ съ короткими таліями, какъ носили въ 20-хъ г.г. Умирающій Цезарь и Муцій Сцеволла, сжигающій руку. Оба въ шишакахъ и латахъ, какъ одѣвались средневѣковые рыцари.

Еще былъ у меня сборникъ, книга большого формата, тоже на синеватой бумагѣ съ крупной печатью. Изъ нея я познакомилась съ Ильею Муромцемъ, Соловьемъ Разбойникомъ, Алешей Поповичемъ, Чурилой Пленковичемъ. Остался изъ нея же въ памяти обрывокъ басни:

Гусь уткѣ говорилъ:
«Куда ты, утка?
Имѣешь мало у себя разсудка.
И кто тебя такой походкѣ научилъ
Ходить и ковылять?
«На эту рѣчь сказала утка:
　　«Ква, ква, ква».
И повторила раза два
А значили сіи слова:
«Какой де ты, гусишка,
Великій хвастунишка».

Книги эти подарены мнѣ были актеромъ Ив. Ив. Нѣмчиновымъ, у котораго, по моимъ тогдашнимъ понятіямъ, была огромная библіотека. Особенно остались въ памяти еще: «Гулливерово путешествіе» и «Черный гробикъ», «Кровавая звѣзда», романъ съ разбойниками, который я читала всласть.

Да, хорошія были тогда книжки—такихъ ужъ теперь не издаютъ!

Петербургская театральная школа конца 30 и начала 40-хъ годовъ представляла невообразимую, невѣроятную распущенность.

Вскорѣ, послѣ моего поступленія, инспекторомъ былъ назначенъ Ф. Н. Оберъ, бывшій гувернеръ сыновей Гедеонова; онъ же былъ учителемъ Французскаго языка въ старшихъ классахъ. Старшая надзирательница Фигарейдъ была грубая необразованная баба, и ее въ грошъ не ставили, а классныхъ дамъ и подавно.

Всѣ онѣ набирались изъ барскихъ нянюшекъ и были удивительныя воспитательницы: Бурцева только всѣмъ уши драла походя; простая баба Русанова разсказывала взрослымъ дѣвицамъ двусмысленные анекдоты, а Ек. Васил. Румянцева, протеже Дуббельта, и совсѣмъ позорными дѣлами занималась. М. О. Ларіонова, къ которой меня помѣстили, была изъ воспитанницъ этого же училища. Она хорошо училась, но къ сценѣ не имѣла способностей, была скромная и тихаго характера. По выпускѣ ее сдѣлали классной дамой.

Когда я поступила къ ней, она была уже перезрѣлая дѣва. Кромѣ меня, были еще дѣвочки изъ приходящихъ и нѣкоторыя казенныя воспитанницы, учившіяся за особую плату—всего человѣкъ 10.

При поступленіи въ школу я чуть было не лишилась глаза. Собралось насъ нѣсколько дѣвочекъ мертвеца смотрѣть.

Прошелъ слухъ, что на сценѣ ходятъ мертвецы. Собралось насъ нѣсколько дѣвочекъ и отправились мы этихъ мертвецовъ смотрѣть. Изъ танцовальной залы былъ ходъ въ одну ступень на сцену, по вечерамъ не освѣщенную, а со сцены 7 ступеней въ переднюю. А сцена была мѣстомъ свиданія дѣвицъ съ воспитанниками, которымъ удавалось проскользнуть незамѣченными. Вообще попасться было трудно; на всю школу, на все несмѣтное число комнатъ была одна дежурная дама, гдѣ-жъ тутъ усмотрѣть!

И такъ мертвецамъ было очень удобно по вечерамъ проводить время на темной школьной сценѣ. Я послѣ все это сообразила. И вотъ мы пробрались на сцену, какъ вдругъ кто-то хлопнулъ въ ладоши, мы бросились стремглавъ, и я упала, сильно стукнувшись глазомъ о ступеньку. Кровь лила ручьемъ, я лежала нѣсколько минутъ безъ чувствъ. Дежурной была добрѣйшая старушка Пелагея Ивановна. Она прикурнула въ спальнѣ и очень испугалась, когда ей объявили о моемъ обморокѣ. Вскорѣ послѣ этой исторіи ее перевели надзирательницей въ лазаретъ. Шесть недѣль у меня былъ закрытъ глазъ, думали, что окривѣю. Мнѣ не велѣли показываться на глаза директору; боялись, что онъ будетъ строго взыскивать. Черезъ 6 недѣль глазъ открылся, но шрамъ на правой брови остался навсегда.

Ларіонова дралась до остервененія линейкой, притомъ ребромъ, по чемъ попало, и я всегда ходила избитая, уши съ запекшейся кровью, шея и руки въ синякахъ. Жаловаться было нечего, битье вездѣ было, да и всѣмъ одинаково доставалось. Особенно памятна мнѣ Лиза Лукашова. Бавало, М. И. Ларіонова вытаскивала ее изъ-за стола и волочила за волосы по полу до тѣхъ поръ, пока не останутся въ рукахъ у нея пряди волосъ.

Случалось, мать Лизы заставала ее въ слезахъ, растрепанную, но не заступалась, а только вмѣстѣ съ ней плакала.

Шалостей особенныхъ никакихъ не было, доставалось же за незнаніе уроковъ и за диктовку. Розги не въ ходу были, но зато былъ дурацкій колпакъ, очень высокій, зеленаго цвѣта съ мѣховыми ушами,—посрединѣ нарисованъ оселъ съ высунутымъ языкомъ.

Это украшеніе надѣвали на голову и водили по всѣмъ заламъ. Такое наказанье было для меня хуже битья. Впрочемъ, меня жестоко выдрали ремнемъ за то, что я по просьбѣ одной воспитанницы передала записку отъ нея ея «предмету». Ремнемъ дрались много и жестоко. Хотя я никому не жаловалась, но почему-то это дошло до брата. Однажды въ праздникъ онъ пришелъ ко мнѣ въ отсутствіе Ларіоновой, снялъ съ меня пелерину и, осмотрѣвши руки и спину, ужаснулся обилію синяковъ. Онъ написалъ Ларіоновой грозное письмо съ обѣщаніемъ пожаловаться директору Гедеонову. Она испугалась, просила у брата прощенія и съ тѣхъ поръ она утихомирилась. Учила она, впрочемъ, хорошо: всѣ ея ученицы въ казенныхъ классахъ были первыми.

Наукъ тогда было много, и все мудренныя: эстетика, археологія, миѳологія и др., но какъ онѣ проходились, видно изъ того, что меня, 11—12 лѣтнюю дѣвочку, посадили въ старшій классъ и я взрослымъ дѣвицамъ поправляла уроки и показывала страны и города на географической картѣ. Учитель русскаго языка Турчаниновъ весь урокъ, до самаго звонка, проводилъ въ разговорахъ съ директрисой Фигорейдъ или дежурной надзирательницей; только изрѣдка, бывало, вызоветъ одну—другую ученицу прочесть что-нибудь. Хорошій, говорятъ, былъ учитель Сорокинъ, преподававшій словесность и эстетику, но я была такъ еще молода, что мало его понимала, и не знаю, зачѣмъ меня посылали въ его классъ. Жаль, что я не сохранила тетрадку эстетики: я ничего тогда не понимала и учила въ зубрежку. Учитель географіи и исторіи, Тетеловъ, сердитый, грубый человѣкъ, все ругался, упирая на букву *о*: «бо̀лваны, по̀пугаи!» А на урокахъ ариѳметики у добрѣйшаго Малиновскаго мы положительно ничего не дѣлали, все время дурачились и устраивали себѣ разныя развлеченія. Талантливымъ учителемъ былъ въ старшихъ классахъ Солива̀. Упоминаю о немъ потому, что всѣ его ученики и ученицы вышли отличными музыкантами: напр., Лядовъ, Семенова и др. Онъ поссорился съ Гедеоновымъ и оставилъ школу. Всѣ искренно сожалѣли о немъ.

Впрочемъ, главной наукой были танцы, и на нихъ было обращено все вниманіе дирекціи. Балетмейстеръ и главный учитель былъ Титовъ; былъ въ то же время и старикъ Тальони, отецъ знаменитой тогда балерины, танцовавшей въ Петербургѣ.

Помню и ее самую: она ѣздила каждый день въ школу танцовать и по вечерамъ бывала на репетиціяхъ. Мы смотрѣли на нее какъ на божество. Красавицей ее нельзя было назвать, но у нея были чрезвычайно изящныя манеры и вся она была какая-то воздушная.

Всѣхъ маленькихъ обязательно учили танцамъ и, когда онѣ подростали, хорошенькихъ оставляли въ балетѣ, а дурнушекъ и неуклюжихъ пристраивали къ драмѣ. И самимъ дѣтямъ лестно было остаться въ балетѣ. Балетныхъ особенно баловали, и такъ какъ онѣ участвовали въ представленіи и репетиціяхъ, то были избавлены отъ классовъ и могли долго спать. По ихъ примѣру, и старшія драматическія спали долго.

По утрамъ спальня представляла полный хаосъ: кто пьетъ чай или кофе въ постели, кто спитъ, кто переодѣвается въ танцовальное платье. Еле-еле къ самому обѣду управятся. Со средними и маленькими не церемонились, а большія были совсѣмъ вольницы: классныя дамы передъ ними пикнуть не смѣли. Вновь поступившія на казенный счетъ дѣвочки отдавались подъ началъ старшимъ и среднимъ воспитанницамъ. Это были истинныя мученицы. Онѣ исполняли роль горничныхъ при своихъ покровительницахъ: бѣгали въ буфетную съ чайниками и кофейниками, одѣвали старшихъ, застегивали имъ платья, и за все награждались колотушками. Я, къ счастью, была избавлена отъ этой крѣпости, какъ не казенная.

Мальчикамъ житье въ школѣ было горестное: ихъ держали въ черномъ тѣлѣ и жестоко били. Особенно отличался Аубель, необыкновенной толщины мужчина. Воспитанники жаловались: встрѣтится, бывало, Аубель, въ коридорѣ и ни съ того, ни съ сего по лицу ударитъ или за волосы схватитъ, или подзатыльникъ дастъ.

Господствующимъ настроеніемъ школы, по крайней мѣрѣ на нашей половинѣ, была влюбленность. Даже мы, маленькія дѣвчонки, не отставали: каждая занималась какимъ-нибудь воспитанникомъ. Состояло это въ томъ, чтобы разговаривать о «немъ», какъ о своемъ «предметѣ», хотя «предметъ» самъ и не вѣдалъ этого, а если и зналъ, то съ нимъ стыдно было говорить, его надо было избѣгать, а то свои же засмѣютъ. Если же одинъ предметъ надоѣдалъ и нравился другой, то можно было помѣняться, съ придачей пирога или чего-нибудь сладкаго. Я была одновременно влюблена въ двухъ; первый и не вѣдалъ этой чести, а второму пересказали и мнѣ было очень стыдно. Подобной любовью пробавлялись маленькія и подростки, а старшія воспитанницы уже отворачивались отъ своихъ сотоварищей и занимались гвардейскими офицерами, которые въ извѣстные часы гуляли по театральной улицѣ, отъ Александринскаго театра до Чернышева моста. Называлась эта улица «Улицей любви». Въ теплое время окна открывались безъ церемоніи, и воспитанницы стояли у окна, поджидая каждая своего обожателя.

Зимой, когда окна были замазаны, приходилось становиться на окошки, и то гвардейцамъ видна была только голова. Поэтому зимой воспитанницы ходили растрепанныя, съ большими платками на плечахъ, но головы убирались тщательно разнообразными прическами, чтобы плѣнять головкой. На караулъ ставили маленькихъ для предупрежденія о дежурной дамѣ, хотя дамы смотрѣли на это сквозь пальцы, а въ отвѣтъ на замѣчанія получали только дерзости. Какъ дѣвицы объяснялись со своими гвардейцами, въ это я не была посвящена. Знаю только, что офицеры ухитрялись пробираться къ намъ полотерами и, натирая полы, вели подходящія бесѣды. Помню, разъ какъ-то забрался князь Мещерскій. Были случаи, что они рядились кучерами и возили воспитанницъ въ театръ на казенныхъ линейкахъ. Вѣрными воспитанникамъ оставались или некрасивыя или драматическія, и директоръ не любилъ, когда выходили замужъ за своихъ. Прямо высказывалъ приходившимъ къ нему за формальнымъ разрѣшеніемъ:

— Охота пришла нищихъ разводить.

Оно отчасти была и правда, потому что нашимъ дѣтямъ театральная школа была недоступна. Она принадлежала къ дворцовому вѣдомству и туда попадали большей частью дѣти придворныхъ служителей, черезъ покровительство сильныхъ, или дѣти гвардейскихъ офицеровъ, прижитыя съ актрисами. Такъ, дѣти Мартынова попали въ школу только за плату: за одного платилъ директоръ Сабуровъ, а за другого министръ Адлербергъ.

Нельзя сказать, чтобы атмосфера школы была чистая и чтобы дѣло ограничивалось только платоническими переглядываніями черезъ улицу. Далеко не все обстояло благополучно и въ самой школѣ. Инспекторъ Оберъ, бравый мужчина лѣтъ 40-ка съ чѣмъ нибудь, разыгрывалъ роль любящаго отца и, прикрываясь непринужденной веселостью, обнималъ старшихъ воспитанницъ, цѣловалъ, говорилъ «ты», называлъ полу-именемъ. Водилъ къ себѣ дѣвицъ чай пить (квартира его была на одной лѣстницѣ со школой) и впослѣдствіи лишился мѣста по какому-то скандальному случаю. Другой любезникъ былъ Алимпіевъ, учитель археологіи, миѳологіи и декламаціи. Въ классѣ онъ вралъ всякія неприличныя вещи, ловилъ и щипалъ воспитанницъ. Должно быть, я его очень стѣсняла—одна маленькая между взрослыми, — и онъ не разъ говорилъ мнѣ: «И скоро ли ты, Сашенька, исчезнешь отсюда»?

Потомъ Л. В. Дуббельтъ. Этотъ благодѣтельный старичекъ, какимъ я его считала, былъ другомъ директора, свой человѣкъ у него въ домѣ, значитъ свой и въ нашей школѣ.

Понравилась ему одна взрослая дѣвица и онъ устраивалъ съ ней свиданія въ квартирѣ классной дамы, своей протеже, К. В. Румянцевой. Чтобы прикрыть неблаговидность этого, онъ выбралъ еще нѣсколько подростковъ, присылалъ имъ гостинцы и платилъ мѣсячное жалованье; онѣ называли его папашей, а онъ ихъ—дочками. Директоръ вообще способствовалъ знакомству дѣвицъ съ разными барами. Такъ, великимъ постомъ устраивались спектакли на школьной сценѣ. Почетными попечителями были пріятели директора: Нессельроде, Жеребцовъ и многіе другіе. Въ антрактахъ эти господа прогуливались со своими избранницами. Просто это тогда дѣлалось. Въ обычное же время въ школу рѣдко кто заглядывалъ, особенно изъ Высочайшихъ особъ. Вспоминаю, какой поднялся переполохъ въ школѣ, когда однажды Великій Князь Михаилъ Павловичъ, разговаривая съ одной изъ воспитанницъ въ балетѣ, сказалъ, что пріѣдетъ на другой день въ школу. Это было очень неожиданно. Всю ночь не спали, всюду чистили, скоблили, развѣшивали на стѣнахъ, на дверяхъ рисунки и стихи.

Однако, все обошлось благополучно. В. Кн. не похвалилъ и не побранилъ. Пробылъ всего нѣсколько минутъ, разговаривалъ съ танцовщицами, потомъ отправился къ мальчикамъ наверхъ. Тамъ нашелъ безпорядокъ въ спальнѣ, но ограничился только заявленіемъ, что у него въ корпусахъ гораздо чище.

Спустя, не помню сколько времени, Принцъ Ольденбургскій заявилъ о своемъ посѣщеніи въ такой-то день. Опять пообчистились, умылись и стали ждать. Прождали до пяти часовъ, наконецъ, рѣшили, что Принцъ не пріѣдетъ и стали обѣдать. Начальство разошлось по своимъ угламъ. Вдругъ во время обѣда Принцъ какъ изъ земли выросъ. Дѣвицы подняли такой визгъ, что дежурной дамѣ сдѣлалось дурно. Прибѣжалъ Гедеоновъ, насилу успокоилъ. Когда все утихло, Принцъ замѣтилъ, что не всѣ мѣста заняты, и спросилъ, гдѣ же остальныя. Ему сказали, что отсутствующія на репетиціи. По отъѣздѣ Принца Гедеоновъ пошелъ отыскивать выскочившихъ изъ-за стола дѣвицъ и нашелъ въ салонной, куда онѣ попрятались со страху, такъ какъ по обыкновенію были растрепанныя, въ растегнутыхъ платьяхъ и съ распущенными волосами.

Государь Николай Павловичъ любилъ балетъ, разговаривалъ съ воспитанницами за кулисами и оказывалъ вниманіе талантливымъ. Любимицей Его была Шлейфохтъ, которую всѣ уважали за примѣрное поведеніе, скромность и благочестіе. Первыми балеринами были Смирнова и Андреянова; изъ пріѣзжихъ Тальони. Въ прежнія времена всегда выписывалась изъ за границы какая-нибудь знаменитость,—своими не довольствовались. Постановка балета была роскошная. Когда ставили «Возстаніе въ сералѣ», Государь самъ наблюдалъ, какъ учили военнымъ эволюціямъ. По окончаніи балета Онъ назначилъ по значительной суммѣ денегъ главнымъ исполнительницамъ изъ воспитанницъ. Въ это время Шлейфохтъ обратилась къ Государю съ просьбой выкупить ея отца изъ крѣпостной зависимости, что Государь и исполнилъ.

На школьной сценѣ піесы разыгрывались старшими, средними и маленькими.

Помню, въ одно изъ воскресеній поставили комедію въ стихахъ: «Не любо не слушай, а лгать не мѣшай». Я играла роль не то графини, не то княгини, и, говорятъ, отлично читала стихи.

Меня очень хвалили. Отъ успѣха у меня до такой степени закружилась голова, что я вообразила себя чуть не геніемъ, но скоро оборвалась. Черезъ день послѣ перваго спектакля ставили два акта изъ «Горе отъ ума». Артистка, которая должна была исполнять роль Софьи Павловны, захворала и за день до представленія вернула роль. Спросили меня, могу ли я выучить С. П. Я съ увѣренностью взялась. Добро бы учила, а то помню, что все бѣгала да играла, такъ какъ мнѣ дали льготу на эти 2 дня и уроками не безпокоили. На что я надѣялась, не понимаю. Вышла на сцену, немножко поговорила и запнулась. Суфлеръ кричитъ, кругомъ подсказываютъ,—ничего не понимаю. Надо сказать, что я отъ природы глуха, а въ дѣтствѣ была еще глуше. Кое-какъ кончили первый актъ. По опущеніи занавѣса начали меня съ досады бранить: всѣмъ хотѣлось отличиться, а я ихъ подвела. Скверно мнѣ было, а между тѣмъ надо было кончать второй актъ. Я какъ-то обозлилась и на сценѣ спокойно и твердо говорила свою роль прозой, возбуждая громкій смѣхъ зрителей. Это еще болѣе возмутило участвовавшихъ. По окончаніи спектакля я разревѣлась. Меня долго преслѣдовали за этотъ вечеръ и послѣ того долго играть ничего не давали. Играла я потомъ разъ въ бенефисъ брата въ пьесѣ «Ремонтеры» не помню какую роль. Вышла на сцену, въ глазахъ потемнѣло, и я стала что-то бормотать. Вышло совсѣмъ плохо. Получила выговоръ отъ брата, котораго очень любила и боялась.

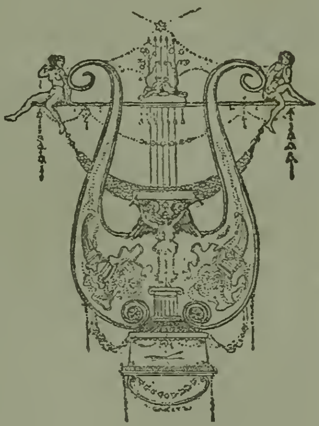
Въ школѣ я пробыла не больше 2-хъ лѣтъ: годъ училась танцовать, а потомъ только пѣнію и музыкѣ.

Братъ ни за что не хотѣлъ, чтобы я вышла въ балетъ: онъ смотрѣлъ на балетныхъ, какъ на особъ легкаго поведенія. Онъ взялъ меня отъ Ларіоновой и по рекомендаціи учителя Алимпіева отдалъ въ пансіонъ г-жи Эттеръ, помѣщавшійся на Вознесенскомъ проспектѣ, въ домѣ Дьячковой. Дѣло вела сама г-жа Эттеръ, старушка вдова, и ея двѣ дочери: Роза Карловна и Луиза Карловна. Пансіонъ былъ маленькій, насъ, живущихъ, было только шестеро, остальные были приходящія. За меня платили 600 рублей ассигнаціями. Мнѣ думается, что въ такомъ пансіонѣ воспитывалась г-жа Манилова; главная наука была—хорошія манеры. Обучали, какъ надо при разговорѣ дѣлать пріятное лицо и милую улыбку, и все на этомъ было построено; будили даже ночью, если бывало раскинешься и спишь въ полную волюшку; нужно стараться спать красивѣе. Платили за меня аккуратно, но братъ не могъ дѣлать подарковъ, что играло большую роль въ нашемъ пансіонѣ и тяжело отзывалось на мнѣ. Былъ такой обычай. Въ именины г-жи Эттеръ и ея дочерей классы отмѣнялись и всѣ ученицы приглашались на шеколадъ. Во время шеколада дѣлались подношенія: воспитанницы были изъ состоятельныхъ семействъ: купечества, духовенства, богатыхъ ремесленниковъ; одна я ничего не могла поднести и мнѣ было очень неловко передъ другими. Къ тому же я была извѣстная лѣнивица, и мнѣ говорили съ попрекомъ, что если ужъ мнѣ нечѣмъ порадовать своихъ учительницъ, то хоть бы прилежаніемъ утѣшала. Все же жизнь въ этомъ пансіонѣ была сносна до тѣхъ поръ, пока не привезли къ намъ изъ Москвы новую воспитанницу, Катю Лаврову (извѣстную потомъ Московскую артистку Васильеву). На погибель мою она разсказала, что мои родители изъ крѣпостныхъ. Съ этихъ поръ мною положительно стали пренебрегать, даже куски давали похуже, — мужичка, де все съѣстъ. А я, къ несчастью, многихъ нѣмецкихъ блюдъ терпѣть не могла (до сихъ поръ вспоминаю клецки съ черносливомъ) и положительно голодала. Хотя въ пансіонѣ Эттеръ меня не били, только изрѣдка, за уши драли, но жилось мнѣ не очень сладко. Всѣ праздники я проводила въ пансіонѣ. Разъ брали меня къ себѣ Самойловы, да изрѣдка вмѣстѣ съ Катей Лавровой, ѣздила къ Третьяковой (мужъ ея служилъ въ Александринскомъ театрѣ) и бывалъ съ Катей за кулисами, о чемъ мои воспитательницы строго запрещали разсказывать. Съ нами воспитывалась незаконная дочь П. Д. Дурново, зятя министра кн. Волконскаго; ей присылали ложу въ театръ, и съ ней всѣ ѣздили, только меня одну не брали изъ опасенія, что изъ бель-этажа я буду раскланиваться съ верхними ярусами. Я цѣнила, что братъ воспитываетъ меня и не рѣшалась жаловаться ему. Случайно, безъ всякой задней мысли разсказала о своемъ житьѣ пріятелю брата, Солодовникову, который заѣхалъ какъ-то навѣстить меня. Должно быть Солодовникову стало меня жаль и онъ уговорилъ брата выписать маменьку, взять меня изъ пансіона и учить дома.

Не могу не разсказать о Солодовниковѣ: это была очень интересная

# ЕЖЕГОДНИКЪ

## ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1911

ВЫПУСКЪ VI

## СОДЕРЖАНІЕ.

Проекты театровъ Д. Гваренги. В. **Курбатова**.

„Живой трупъ“ въ дѣйствительности. А. Ѳ. **Кони**.

„Живой трупъ“. **Евгенія Аничкова**.

Актеры-писатели. II. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака. Б. **Варнеке**.

Театръ-книга и театръ-зрѣлище. С. А. **Андреевскаго**.

„Живой трупъ“. К. И. **Арабажина**.

Обзоръ сезона 1910—1911 гг. Москва. Балетъ. С. М.

Заграничныя письма. Письмо III. Лондонскій театральный сезонъ. Philip. W. Sergeant. Перев. К. М. **Миклашевскаго**. Письмо IV. Театръ Mézières въ Швейцаріи. J. de Rosen. Перев. М. Т.

Изъ иностранной литературы о театрѣ. **Любови Гуревичъ**.

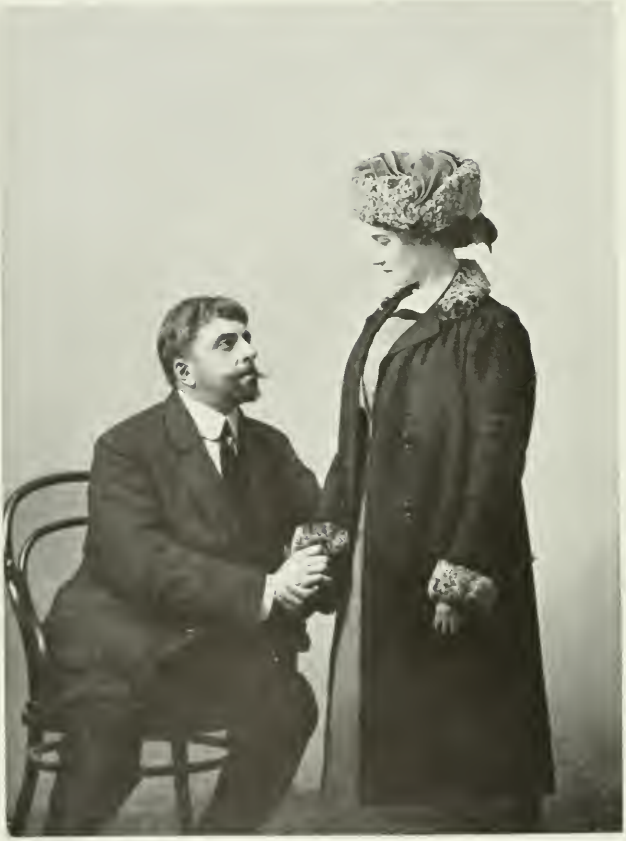
Приложеніе: Репертуаръ Императорскихъ театровъ въ 1910—1911 гг.—Дѣятельность Театрально-Литературнаго Комитета.—Спб. и Московское Театральныя Училища. — Списокъ пьесъ, шедшихъ въ 1910—1911 гг. — Списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ.—Списокъ лицъ Театральнаго Управленія.

---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Иллюстраціи къ статьѣ В. Курбатова: Д. Гваренги. Планъ Эрмитажнаго театра.—Проектъ Большого театра.—Проектъ Большого театра, вестибюль и лѣстница.—Сцена съ декораціей въ ложно-готическомъ стилѣ.—Сцена Большого театра и декорація въ восточномъ стилѣ. — Зрительный залъ въ Большомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ.

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*



Г. АПОЛЛОНСКІЙ (ФЕДЯ) И Г-ЖА СТАХОВА (САША).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ" Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

# ПРОЕКТЫ ТЕАТРОВЪ ГВАРЕНГИ.

## В. КУРБАТОВА.

ПЕТЕРБУРГЪ начала XIX вѣка, воспѣтый Пушкинымъ,— городъ классицизма. Этотъ стиль расцвѣлъ въ немъ, благодаря основаніямъ, положеннымъ Гваренги. Едва ли какой зодчій могъ превзойти этого геніальнаго строителя ясностью и раціональностью проектовъ. Правда, многія изъ его построекъ кажутся толпѣ скучными и казенными, но это слѣдствіе современнаго художественнаго обнищанія, слѣдствіе эпохи, замѣнившей красоту украшеніями. Сознаніе необходимости подлинной органической красоты самого созданія почти утрачена и потеряна даже способность видѣть ее тамъ, гдѣ она есть.

Нынѣшнимъ изукрашеннымъ подвѣсками и изразцами постройкамъ далеко до красоты тѣхъ логичныхъ сочетаній стѣнъ и колоннъ, которыя хотя и не поражаютъ, но безконечно радуютъ.

Гваренги далъ Петербургу и Россіи очень много, но многое осталось еще въ проектахъ. Въ частности, особенно интересны проекты театровъ, принадлежащія къ числу замѣчательнѣйшихъ въ этомъ родѣ. Эрмитажный театръ былъ одной изъ послѣднихъ попытокъ примѣненія античнаго амфитеатра [1]. Эта форма для современнаго театра непригодна потому, что не позволяетъ сдѣлать театръ очень вмѣстительнымъ. Въ случаѣ большого размѣра зданія сидящіе на верхнихъ скамьяхъ не могутъ слышать голоса актеровъ, не имѣющихъ, конечно, масокъ съ рупорами, какъ это было у древнихъ. Въ современныхъ театрахъ приходится размѣщать зрителей по вертикальной стѣнѣ, устраивая ложи. Надо замѣтить впрочемъ, что мотивъ амфитеатра старались использовать и позже и за послѣднее время

---

[1] См. ст. В. Курбатова «Императорскій Эрмитажный Театръ» (Ежег. Имп. Т., 1910, V, 1—14).

(въ Лондонскихъ Music Hall'ахъ) охотно устраиваютъ нѣсколько неглубокихъ амфитеатровъ одинъ надъ другимъ.

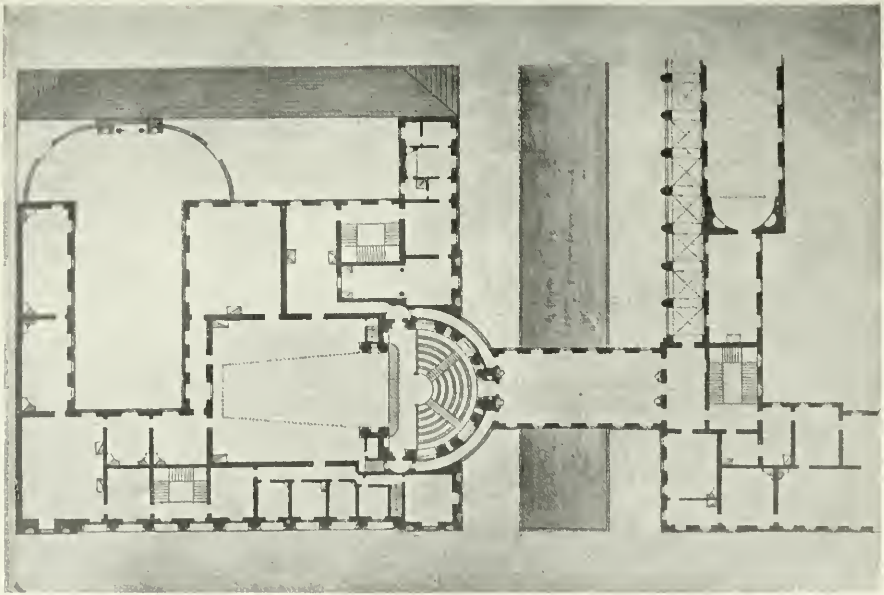
Гваренги примѣнялъ не разъ мотивъ амфитеатра. Такъ, напр., для великолѣпнаго палаццо князя Безбородко, не исполненнаго вслѣдствіе смерти заказчика, Гваренги проектировалъ театръ, похожій по плану на Эрмитажный. Размѣры приблизительно соотвѣтствуютъ послѣдному и точно такъ же амфитеатръ заключаетъ 6 уступовъ съ мѣстами для зрителей. Залъ окруженъ колоннадой и за колоннами оставлены мѣста для четырехъ ложъ. Двѣ лѣстницы, ведущія изъ сосѣдняго бальнаго зала, заставляютъ предполагать, что въ верхней части колоннъ предполагался балконъ. Интересно, какъ удачно связанъ планъ этого зрительнаго зала съ разбивкою фасада зданія.

Подобный же театръ былъ проектированъ Гваренги для Московскаго дворца гр. Шереметевыхъ. Судя по плану, радіусъ амфитеатра долженъ былъ быть 7 саженъ, скамьи сильно отодвинуты къ стѣнамъ и въ центрѣ остается много свободнаго мѣста, за то для оркестра не имѣется спеціальнаго помѣщенія. Зрительный залъ окруженъ колоннами и сзади нихъ оставленъ корридоръ для прогулокъ. Сцена очень глубока и заканчивается нишей, соотвѣтствующею по ширинѣ отверстію сцены. Все это вмѣстѣ взятое заставляетъ предположить о чрезвычайномъ своеобразіи плана и пожалѣть, что этотъ дворецъ не сохранился [1]).

Въ Эрмитажномъ собраніи сохраняется еще одинъ проектъ (№ 9636) домашняго театра. Онъ очень напоминаетъ планъ Останкинскаго театра, но данъ былъ несомнѣнно для какой-то перестройки. Въ зрительномъ залѣ

---

[1]) Этотъ проектъ по размѣрамъ и плану не имѣетъ ничего общаго съ московскимъ домомъ гр. Шереметева на Воздвиженкѣ. Возможно, что постройка не осуществилась вслѣдствіе смерти П. И. Шереметевой. Едва ли это проектъ дворца для Останкина, потому что по плану видно, что участокъ не великъ и по формѣ похожъ на мѣсто Шереметевскаго Страннопріимнаго Дома. Замѣтимъ, что въ Останкинскомъ дворцѣ, сооруженномъ отчасти подъ вліяніемъ Гваренги, имѣется довольно курьезный театръ. Онъ занимаетъ верхній этажъ дворца. Сцена довольно глубока и находится на одномъ уровнѣ со зрительнымъ заломъ. Обыкновенно она украшена іонической колоннадой изъ пустотѣлыхъ колоннъ, во время представленій эти колонны отодвигались къ стѣнѣ. При передвиженіи ихъ на мѣсто получается большой залъ.



Д. ГВАРЕНГИ. ПЛАНЪ ЭРМИТАЖНАГО ТЕАТРА.
(СОБРАНІЕ РИСУНКОВЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА)

намѣченъ амфитеатръ въ 12 рядовъ и 5 ложъ за колоннами. Любопытна разработка соединенія этого зала съ сосѣдними помѣщеніями чрезъ два небольшихъ кабинета.

Амфитеатръ въ томъ видѣ, какъ его примѣняютъ теперь, встрѣчается на проектѣ невыстроеннаго, къ сожалѣнію, театра въ Бассано. Сынъ Гваренги въ книгѣ Fabriche e Disegni di G. Quarengui разсказываетъ, что чертежи были заказаны архитектору сенаторомъ Реццонико. Этотъ меценатъ желалъ не только имѣть помѣщеніе для театра, но и зданіе, которое было бы украшеніемъ городка.

Гваренги составилъ удивительный по стройности и цѣльности плана проектъ. Зданіе должно было быть четыреугольнымъ (36×24 сажени). Зрительный залъ невеликъ: всего семь рядовъ амфитеатра, два яруса ложъ и галлерея; по величественности онъ навѣрно превосходилъ бы всѣ извѣстныя постройки, потому что кругомъ амфитеатра возвышалась іоническая колоннада, поддерживающая широкій антабleманъ, надъ которымъ помѣщалась галлерея. Противъ сцены находилась большая арка, въ ней помѣщалась большая центральная ложа. Эффектность и красота такого устройства, къ сожалѣнію, отнимаетъ слишкомъ много драгоцѣннаго мѣста. Колонны между ложами мѣшаютъ тѣмъ зрителямъ, которые сидятъ ближе къ сценѣ. Это особенно хорошо чувствуютъ посѣтители парижской Оперы, попавшіе въ ложи между колоннами. Антаблеманъ отнялъ бы еще больше мѣста.

Помѣщеніе для оркестра довольно велико. Сцена 19 саженъ длиною и очень широка, да еще вдоль нея проходятъ коридоры, отдѣленные каменными столбами, такъ что въ отверстія между послѣдними можно отодвигать кулиссы. Уборныя актеровъ, расположенныя по стѣнѣ театра, отдѣлены отъ сцены еще однимъ коридоромъ. Вообще въ проектѣ не видно особой экономіи мѣста. По обѣ стороны зрительнаго зала расположены два большихъ фойэ 10×5 саженъ; предполагалось, что они будутъ украшены коринфскими колоннадами. На сторонѣ, противоположной сценѣ, были расположены: большое фойэ (14 саж. длины) съ хорами, за великолѣпной коринфской колоннадой оно было придвинуто къ одной изъ стѣнъ зданія, рядомъ съ нимъ квадратная зала съ кессонированнымъ куполомъ. Къ этому залу примыкала парадная лѣстница, украшенная скульптурами. На лѣстницу входили изъ главнаго вестибюля, расположеннаго подъ главнымъ фойэ и квадратнымъ заломъ. Въ зрительную залу можно было войти и изъ главнаго фойэ и по боковымъ лѣстницамъ, ведшимъ въ ложи и, наконецъ, по лѣстницамъ, находившимся около сцены. Чертежи Гваренги ясно передаютъ благородство плана этого зданія, ему отвѣчала и простота фасада.

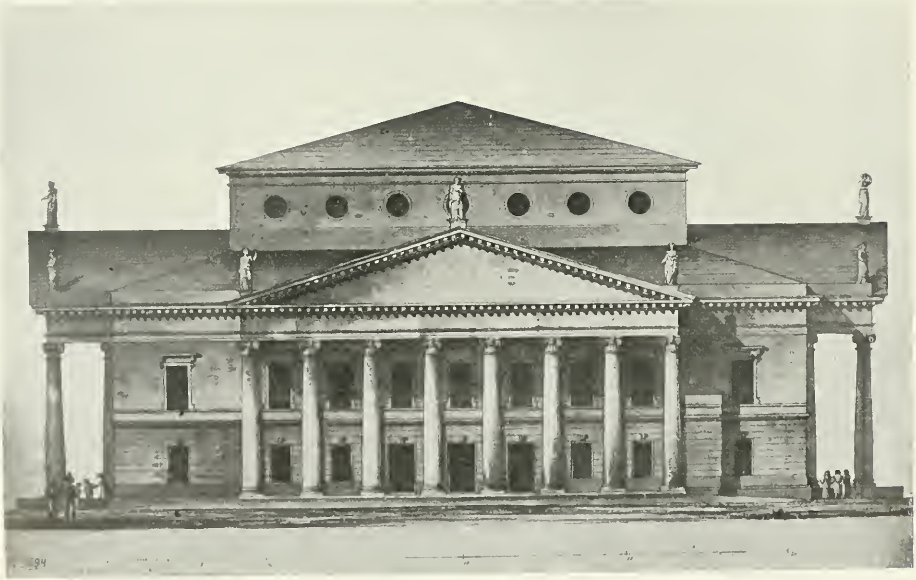
Главные фасады Гваренги предполагалъ устроить по длиннымъ сторонамъ зданія. Нижній этажъ вездѣ украшенъ рустами, второй прорѣзанъ окнами безъ наличниковъ, окна третьяго этажа продолговаты и не высоки. По срединѣ фасада выступаетъ дорическій портикъ, покрытый фронтономъ. Все вмѣстѣ напоминаетъ немного фасадъ Маріинской больницы (что на Литейномъ).

Впереди узкихъ фасадовъ выступаютъ помѣщенія для фойэ и мастерскихъ. На этихъ выступахъ во второмъ этажѣ намѣчены арки около средняго и крайнихъ оконъ. Стѣны зданія и выступа, образующія входящій уголъ, напоминаютъ нѣсколько стѣну Эрмитажнаго театра со стороны Зимней Канавки. Какъ и тамъ окна расположены между двумя нишами со статуями.

Расходы по возведенію столь великолѣпнаго зданія оказались не подъ силу жителямъ Бассано, проектъ Гваренги былъ оставленъ и построенъ не имѣющій ничего общаго съ нимъ театръ по проекту уроженца города Джіакомо Бауто. И нужно правду сказать, театръ Гваренги былъ на мѣстѣ развѣ при дворцѣ Екатерины II или одного изъ германскихъ государей, да пожалуй у какого либо изъ русскихъ вельможъ вродѣ Юсуповыхъ или Шереметевыхъ[1].

---

[1] Въ Архангельскомъ, имѣніи Юсуповыхъ, около Москвы имѣется театръ, до извѣстной степени подобный только что описанному проекту. Партеръ окаймленъ довольно высокой стѣной и на мѣстѣ его могъ бы быть устроенъ небольшой амфитеатръ. Надъ этой стѣною возвышается грузная коринфская колоннада съ двумя рядами ложъ за нею. Балюстрады ложъ выдвинуты впередъ колоннъ настолько, что образуются небольшіе балкончики. Выразительность колоннады этимъ нарушена, но за то выиграно удобство. По длиннымъ сторонамъ зданія снаружи приставлено по четыре полуколонны съ фронтономъ надъ ними. Такимъ образомъ театръ Архангельскаго есть какъ бы провинціальное подражаніе проекту Гваренги.



Д. ГВАРЕНГИ. ПРОЕКТЪ БОЛЬШОГО ТЕАТРА.
(СОБРАНІЕ РИСУНКОВЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА)

Для демократическаго городка такое величественное зданіе, съ торжественнымъ входомъ, получившимся благодаря сочетанію парадной лѣстницы, купольнаго промежуточнаго зала и большого фойэ, было бы излишнею роскошью. Кто и когда могъ бы съ достаточной пышностью взойти въ эти стѣны, исполненныя величія достойнаго дворцовъ цезарей? Развѣ только въ 1796 году послѣ битвы при Бассано вступилъ бы туда Наполеонъ и тогда только между великолѣпными колоннадами Гваренги размѣстились бы приближенные великаго Императора, въ томъ числѣ и будущій герцогъ Бассано.

Несмотря на громадные размѣры самого театра залъ едва ли могъ вмѣстить болѣе тысячи зрителей, а ближайшія къ сценѣ ложи были бы чрезвычайно неудобны. Если принять во вниманіе экономность большинства сѣверо-итальянскихъ театровъ, то понятно, что исполненіе было бы возможно, лишь благодаря помощи какого нибудь мецената. Гваренги, видимо. надѣялся все-таки на возможность постройки, потому что на эрмитажныхъ проектахъ отмѣчено, что этотъ театръ построенъ въ Италіи.

Только что описанный проектъ послужилъ Гваренги для разработки проектовъ Петербургскаго Большого Театра, представленныхъ имъ повидимому послѣ пожара постройки Томона, такъ какъ на одномъ изъ эрмитажныхъ проектовъ имѣется надпись: «Plan de l'arrangement du Théâtre qui a brulé».

Какъ извѣстно, постройка этого театра была начата въ 1775 году подъ наблюденіемъ М. Деденева; подвигалась медленно, такъ что закончена лишь въ 1785 году художникомъ Тишбейномъ и архитекторомъ Брауэромъ. Деденевъ проектировалъ въ зрительномъ залѣ три ряда ложъ, партеръ и галлерею, совсѣмъ небольшое и простое по убранству фойэ, фасадъ почти безъ украшеній.

Тишбейнъ измѣнилъ уклонъ партера, а помѣщенія впереди и съ боковъ зрительнаго зала и за сценой понизилъ. Этимъ была нарушена монотонность зданія, проектированнаго Деденевымъ. Въ 1803 году Императоръ Александръ I поручилъ Томону измѣнить внѣшній видъ театра. Это удалось сдѣлать, покрывъ первый этажъ рустами и замѣнивъ выступавшее на площадь помѣщеніе фойэ іоническимъ портикомъ. Получилась очень благородная постройка, но, конечно, отчасти компромиссная. Въ ночь на новый 1811 годъ пожаръ уничтожилъ эту постройку.

Очевидно, тогда то Гваренги и представилъ проектъ, надѣясь какъ бы на реваншъ той обиды, которую нанесли ему, поручивъ Томону перестроить Биржу, почти уже законченную Гваренги.

Къ сожалѣнію, не исполнились надежды престарѣлаго архитектора. Императоръ поручилъ архитекторамъ Дюмо и Модюи возобновить театръ Томона, и не былъ исполненъ проектъ Гваренги, который по грандіозности не имѣетъ себѣ близкаго.

Сохранились, собственно говоря, два проекта. Одинъ, разработанный наскоро, хранится въ Эрмитажѣ (№№ 9693, 9694 и т. д.), а чертежи другого, тщательно разработаннаго и дивно нарисованнаго, хранятся въ Эрмитажѣ, копіи съ нихъ въ Венеціанской Академіи, а гравюры въ увражѣ Гваренги. Въ первой серіи проектовъ по возможности сохранены стѣны обгорѣвшаго зданія. Предположено всего два этажа. Украшеній нѣтъ, кромѣ оконныхъ наличниковъ, похожихъ на таковые же Эрмитажнаго театра. Зато съ трехъ сторонъ прислонены коринфскія колоннады, выростающія прямо изъ земли. Капители ихъ украшены трагическими масками. Надъ зрительнымъ заломъ и сценой расположено декораціонное зало, стѣны котораго съ полукруглыми окнами возвышаются надъ крышею фойэ. Глубина сцены была значительна и въ сгорѣвшемъ зданіи, но Гваренги считалъ все таки нужными въ первой трети къ сценѣ прибавить съ боковъ двѣ залы, соединенныхъ со сценой большими отверстіями, для того, чтобы можно было отодвигать въ нихъ большія декораціи. Сцена была нѣсколько узка, а ломать старыя стѣны было нежелательно. Для увеличенія глубины архитекторъ предполагалъ проломать двѣ капитальныхъ стѣны и сзади прибавить къ зданію пристройку въ три залы. Уборныя артистовъ отдѣлены отъ сцены капитальною стѣною и корридорами. Всѣ лѣстницы, какъ подчеркиваетъ Гваренги, для безопасности въ пожарномъ отношеніи должны быть каменными до крыши и на сводахъ. Арка сцены разработана не особенно удачно. Надъ карнизомъ помѣщены въ видѣ чисто декоративнаго украшенія часы, поддерживаемые геніями. Зрительная зала состоитъ изъ партера, четырехъ ярусовъ ложъ и галлереи надъ ними. Выдѣлены лишь царская ложа и соприкасающіяся со сценою балюстрады ярусовъ тянутся непрерывною лентою и украшены золоченою рѣзьбою по бѣлому фону. По обѣ стороны зрительнаго зала помѣщены два продолговатыхъ, но не особенно широкихъ фойэ, украшенныя барельефами, а съ главнаго фасада большое фойэ, украшенное коринфскими колоннами, скульптурнымъ фризомъ и статуями въ нишахъ, подъ этимъ фойэ главный вестибюль съ короткими тосканскими колоннами. Изъ вестибюля большая лѣстница вела въ фойэ. Получался эффектъ, близкій къ проекту для Бассано. Совершенно естественно, что такой компромиссный проектъ не могъ удовлетворить маститаго архитектора, который всю жизнь стремился къ достиженію возможной ясности, простоты и раціональности, и вотъ онъ создаетъ проекты новаго Большого театра, не считаясь уже съ остатками прежняго. На первый взглядъ измѣненія незначительны. Овалъ зрительнаго зала нѣсколько болѣе изогнутъ и получилась одна изъ идеальнѣйшихъ формъ зала, примѣненная въ большинствѣ итальянскихъ театровъ XVIII вѣка. Въ каждомъ ярусѣ предположено по 26 ложъ, не считая царской и двухъ большихъ около сцены. Эти послѣднія помѣщаются на авансценѣ, а двумъ слѣдующимъ ложамъ соотвѣтствуетъ помѣщеніе оркестра. Надъ авансценой и подъ оркестромъ архитекторъ намѣтилъ своды (подъ оркестромъ сводъ—обратный, дубовый). Ложи авансцены выдѣлены двумя грандіозными колоннами во всю вышину зала. Балюстрады двухъ нижнихъ (для директора театровъ и для Высочайшихъ особъ) выступаютъ за базы колоннъ, а барьеры верхнихъ находятся за колоннами. Это, кажется, единственное неудобство въ театрѣ, зато благодаря колоннамъ сцена была бы заключена въ великолѣпной рамкѣ. Уклонъ партера довольно значителенъ. Ложи одна отъ другой отдѣлены легкими витыми коринфскими колонками, барьеры ихъ украшены золоченой рѣзьбой по бѣлому фону:

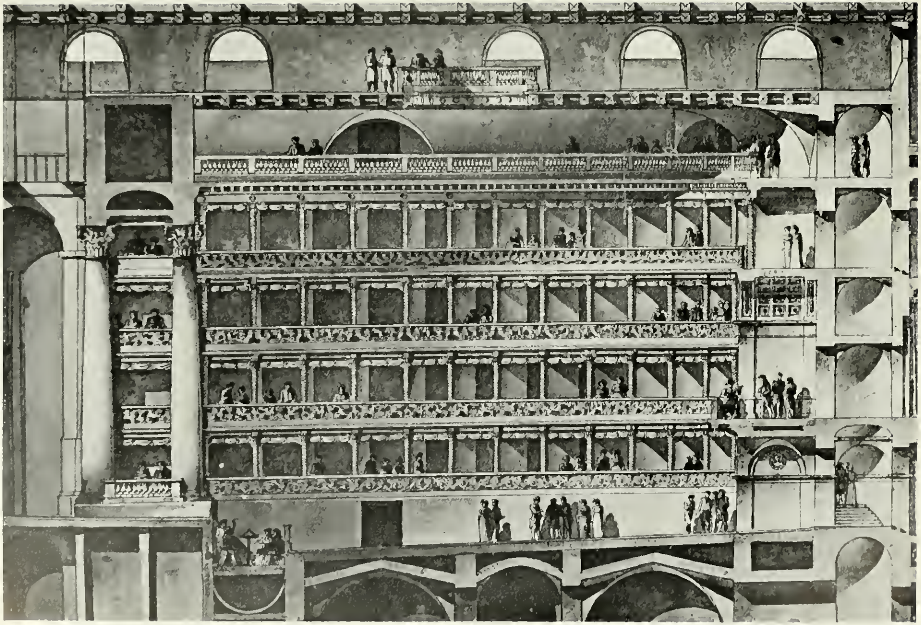
въ нижнемъ ярусѣ—акантомъ и головами медузъ, въ бель-этажѣ—грифонами и вазами, второй ярусъ—амурами и рогами изобилія, третій ярусъ рогами изобилія. Все вмѣстѣ походило бы до извѣстной степени на убранство залы Александринскаго театра, но орнаменты массивнѣе.

Главное украшеніе зала—царская ложа; фасадъ ея разработанъ въ видѣ тріумфальной арки, поддерживаемой геніями. Глубина какъ и остальныхъ ложъ такъ и царской 4 арш. Но высота послѣдней равна двумъ ярусамъ, что и придаетъ ей особенное величіе. Сводъ потолка украшенъ кессонами, стѣны же оставлены гладкими. Гваренги, видимо, очень заботился о разработкѣ украшеній этоі ложи, сдѣлалъ особый чертежъ ея въ большомъ видѣ и чудесно нарисовалъ на немъ фигуры зрителей.

Въ потолкѣ залы прорѣзано круглое отверстіе для вентиляціи и для люстры. Выше находится декораціонный залъ, освѣщаемый полукруглыми окнами, онъ простирается и надъ фоііэ. Все это помѣщеніе выступаетъ надъ крышею зданія.

Длина сцены 16 с., ширина 11 с. до стѣнъ прежняго зданія, но онѣ прорѣзаны во всю ширину аркадами такъ, что сцена расширяется еще на двѣ сажени, до сплошныхъ капитальныхъ стѣнъ. За этими стѣнами шли коридоры, отдѣлявшіе уборныя для пѣвцовъ и кордебалета. Для входовъ были проектированы четыре лѣстницы, двѣ винтовыхъ и двѣ прямыхъ. И первый этажъ и лѣстницы должны быть сводчатыми и цѣликомъ каменными, а такъ какъ лѣстницы проходили по наружной стѣнѣ зданія, то все устройство было достаточно безопасно въ пожарномъ отношеніи. Опять таки выгодное отличіе отъ прежняго Большого театра, гдѣ, въ случаѣ пожара, всѣ, находившіеся въ верхнихъ этажахъ сцены, неминуемо погибли бы, такъ какъ была всего одна и то открытая лѣстница.

И во всемъ остальномъ проектъ поражаетъ удивительною простотою замысла. Такъ по бокамъ зрительнаго зала расположены два громадныхъ зала (12 · 5 саж.), одно съ большою нишей, другое украшено колоннами. Они предназначены и для репетицій и для устройства буфета во время столь любимыхъ тогда маскарадовъ.



Д. ГВАРЕНГИ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛЪ ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

Въ углу между заломъ правой стороны и главнымъ фойэ расположено малое фойэ, украшенное скульптурными фризами.

Наконецъ, главное фойэ или зало для маскарадовъ, какъ называетъ его Гваренги, грандіозно по размѣрамъ (28×42) и украшено коринфскими колоннами 11 ар. вышиною. Колонны составлены по двѣ, онѣ поддерживаютъ широкій антаблеманъ и кессонированный потолокъ. Въ верхней трети устроены хоры и на верху стѣнъ проходитъ широкій фризъ съ вазами и грифонами. Эти хоры соотвѣтствуютъ третьему ярусу ложъ. Внизу стѣны гладки и только въ нишахъ находятся статуи трагическихъ поэтовъ. Въ этомъ убранствѣ сказался снова исключительный архитектурный талантъ Гваренги. Зало полно торжественности и красоты, хотя не только живописная, но и скульптурная орнаментика примѣнена чрезвычайно скупо и даже отверстія дверей не были ничѣмъ декорированы.

Рядомъ съ фойэ помѣщались съ одной стороны вышеупомянутое малое фойэ, перекрытое сводчатыми потолками, а съ другой стороны великолѣпная лѣстница, которая поднималась изъ нижняго вестибюля. Послѣдній соотвѣтствовалъ главному фойэ и только былъ нѣсколько уменьшенъ въ углахъ помѣщеніями для кассъ, лѣстницъ и т. п. Потолокъ его поддерживался массивными дорическими колоннами. Сочетаніе этого вестибюля съ лѣстницей и главнымъ фойэ служило той же цѣли: возможнаго усиленія грандіозности. Въ натурѣ это пожалуй было бы нарушено не указанными на чертежахъ стеклянными переборками, которыя хотѣлъ поставить Гваренги между колоннами, чтобы помѣшать доступу холоднаго воздуха. Кромѣ упомянутой парадной лѣстницы, предназначенной для двора и маскарадовъ, изъ вестибюля можно было войти въ партеръ зрительнаго зала по отлогой лѣстницѣ, украшенной двумя сфинксами. Подъ боковыми фойэ были намѣчены залы для конторы, библіотеки, архива и кафэ. Надъ главнымъ фойэ намѣчено декораціонное зало, подобное же помѣщеніе имѣется и надъ зрительнымъ.

Такъ подробно и обстоятельно разработано внутреннее устройство и и для наглядности чертежи украшены чудесными фигурками, дающими ясное представленіе, какъ выглядѣло бы это зданіе.

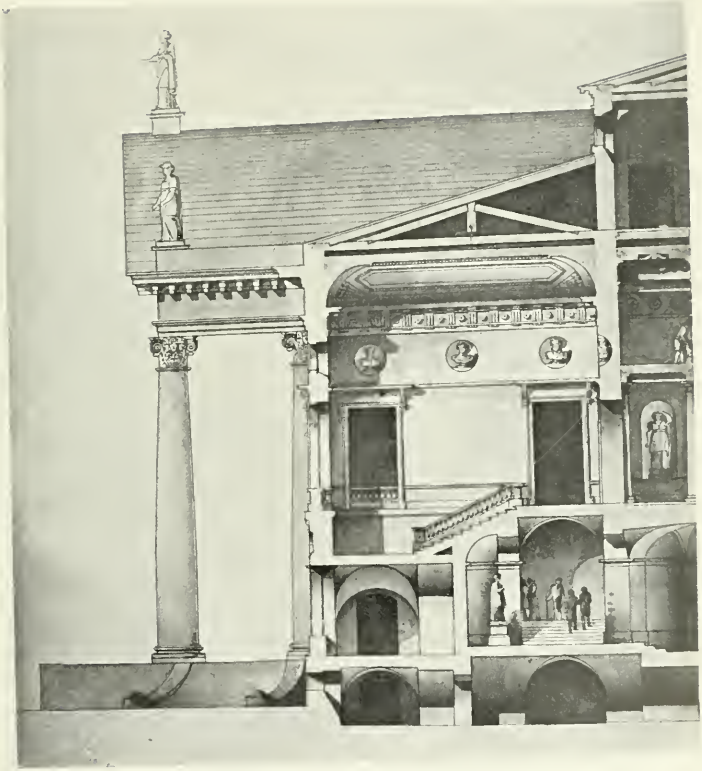
Гваренги особенно тщательно изобразилъ царскую ложу, указалъ и на то, какъ красиво будутъ идти пары по закругляющейся лѣстницѣ отъ средняго входа въ партеръ и въ бель-этажъ, насколько удобно будетъ принятое имъ повышеніе партера; изобразилъ даже работающихъ въ декораціонной мастерской и слушающихъ надъ отверстіемъ люстры.

На этихъ чертежахъ поражаетъ удивительная слаженность, полное отсутствіе пышности и въ то же время красота, получаемая сочетаніемъ архитектурныхъ деталей и массъ. Даже переходы изъ одного этажа въ другой—слабое мѣсто многихъ театровъ, имѣются въ изобиліи и для входа, кромѣ упомянутаго вестибюля, прибавлено два боковыхъ на линіи оркестра.

Конечно, внутренности долженъ былъ отвѣчать и внѣшній видъ театра и, надо сознаться, что и здѣсь Гваренги превзошелъ все, что было въ этомъ родѣ сдѣлано. Томоновскій театръ все таки компромиссъ. Гваренги же предполагалъ сохранить общій планъ прежняго театра, но совершенно измѣнялъ внѣшность. Нижній этажъ онъ украсилъ рустами и прорѣзалъ въ немъ ничѣмъ не украшенныя оконныя отверстія по два, одно надъ другимъ. Второй этажъ съ гладкими стѣнами имѣетъ окна украшенныя строгими прямыми наличниками, и надъ ними небольшія продолговатыя отверстія. Дальше идетъ карнизъ и крыша. Соотвѣтственно сценѣ, зрительному залу и главному фойэ выступаетъ аттикъ, въ которомъ помѣщается декораціонная мастерская.

Грандіозности и простотѣ внутренняго устройства соотвѣтствовала разбивка фасада. Со всѣхъ четырехъ сторонъ къ зданію прибавлены великолѣпные портики. На боковыхъ фасадахъ они состоятъ изъ восьми колоннъ, раздвинутыхъ равномѣрно, а на узкихъ сторонахъ крайнія колонны придвинуты къ срединѣ.

Эти высокія колоннады (11 сажень) должны были производить удивительное впечатлѣніе и оно безъ сомнѣнія было бы еще сильнѣе, чѣмъ въ портикѣ Московскаго Большого театра. Коринфскія капители украшены театральными масками, какъ это любилъ дѣлать Гваренги; на верху и на



Д. ГВАРЕНГИ. ПРОЕКТЪ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. ВЕСТИБЮЛЬ И ЛѢСТНИЦА
(СОБРАНІЕ РИСУНКОВЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА).

краяхъ фронтоновъ намѣчены статуи, а въ плафонахъ, которые позади колоннъ, помѣщены лѣпныя розетты.

Таковъ этотъ изумительный замыселъ. Будь онъ исполненъ, Гваренги, конечно, превзошелъ бы Томона, которому никогда не удавалось достигать такой ясности чисто архитектурной мысли, Петербургъ же имѣлъ бы самое грандіозное зданіе по сравненію со всѣми театрами міра.

Итакъ постройка большого театра была мечтою Гваренги, осуществить же удалось лишь часть этой мечты, такъ какъ при постройкѣ Эрмитажнаго театра архитекторъ связанъ и мѣстомъ и условіями сочетанія съ другими дворцовыми зданіями. Отъ лучшихъ замысловъ великаго мастера остались лишь изумительные чертежи, которые, къ сожалѣнію, пока недоступны большой публикѣ; люди же, причастные къ архитектурѣ, мало знаютъ объ нихъ. А между тѣмъ, именно у Гваренги и слѣдовало бы учиться. Онъ принадлежитъ къ тѣмъ немногимъ счастливцамъ, которые умѣли въ произведеніяхъ искусства выразить свою мысль съ полною ясностью.

Это умѣніе теперь почти позабыто. Вліяніе Гваренги сказалось лишь въ произведеніяхъ его ближайшаго ученика—К. Росси. Послѣдній разработалъ всѣ четыре фасада Александринскаго театра, но не рискнулъ поставить столь высокія колоннады, о какихъ мечталъ Гваренги. Правда и самъ театръ меньше, фойэ по сравненію съ проектированными Гваренги ничтожно, а въ то же время зря потеряно столько мѣста подъ большими и некрасивыми боковыми лѣстницами.

Въ зрительномъ залѣ Росси воспользовался любимымъ мотивомъ своего учителя и устроилъ амфитеатръ. Орнаменты его легче, но не столь архитектурны; крайнія ложи директорскую и Императорскую, Росси сдѣлалъ удобнѣе, замѣнивъ громадныя колонны Гваренги, очень тонкими, но это нарушило общій стиль. Единственно, что у ученика, безусловно, эффектнѣе это фасадъ Императорской ложи; онъ, правда чисто декоративный, но эта декорація исключительно торжественна.

Въ данный моментъ Александринскій театръ и неаполитанскій театръ Санъ-Карло—наиболѣе замѣчательны изъ построекъ этого рода, и сравненіе съ ними показываетъ, насколько Гваренги сумѣлъ превзойти ихъ чисто архитектурною красотою, да и изъ числа придворныхъ театровъ трудно указать такой, который по торжественности равнялся бы Эрмитажному.

Гваренги является не только начинателемъ неоклассическаго стиля, его произведенія являются вершиною того архитектурнаго совершенства, къ которому начали стремиться еще мастера Возрожденія. Какъ классическая скульптура есть лишь скульптура, т. е. упоеніе красотою тѣлесныхъ формъ, такъ классическая и неоклассическая архитектура есть упоеніе красотою чисто конструктивныхъ формъ. Гваренги нѣсколько разъ удавалось достигать торжественности зданія, не прибѣгая почти къ украшеніямъ, избѣгая даже скульптуръ и довольствуясь лишь колоннами.

Для упадочнаго поколѣнія конца XIX вѣка Эрмитажный театръ и другія постройки Гваренги могли казаться слишкомъ простыми, благодаря отсутствію лишнихъ украшеній, и для начала XX вѣка они кажутся недостаточно грандіозными, но въ нихъ есть то, чѣмъ мало какая эпоха можетъ гордиться. Это—органическая красота постройки, то идеальное соотношеніе размѣровъ, которое возможно было лишь въ вѣкъ аристократизма, когда на почвѣ умирающаго народнаго искусства зацвѣли первые цвѣты ученаго искусства.

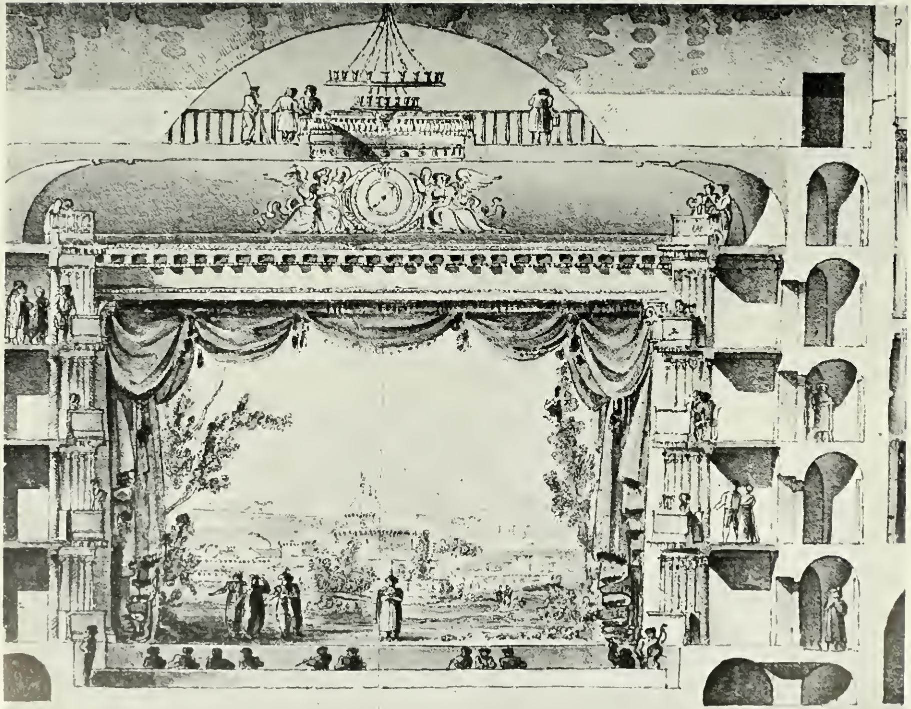
Такую простоту разбивки фасада, такое спокойствіе колоннадъ и отсутствіе боязни оставлять открытой основную архитектурную линію можно найти лишь у самыхъ большихъ мастеровъ, каковымъ и былъ Гваренги.

# „ЖИВОЙ ТРУПЪ“ ВЪ ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

## А. Ѳ. КОНИ.

НОВОЕ посмертное произведеніе Л. Н. Толстого, получившее названіе «Живой трупъ», возбуждаетъ самые оживленные толки и страстные споры какъ по поводу своего содержанія, такъ и по отношенію къ тѣмъ дѣйствительнымъ обстоятельствамъ жизни, изъ которыхъ возникло судебное дѣло, послужившее фактическою темой драмы Толстого. Въ хорѣ восторженныхъ отзывовъ диссонансомъ звучатъ скептическіе звуки. Въ то время, когда одни видятъ въ «Живомъ трупѣ» повтореніе нравственныхъ завѣтовъ великаго писателя, изложенное въ формѣ сценическаго произведенія, другіе находятъ, что симпатіи автора къ Ѳедѣ и теорія «изюминки» не могутъ имѣть добраго вліянія на общество, гдѣ безхарактерность, слабоволіе, сентиментальный эгоизмъ и отсутствіе чувства долга не встрѣчаютъ суроваго и заслуженнаго осужденія. Одни видятъ въ «Живомъ трупѣ» новое слово на новыхъ путяхъ драматическаго искусства, другіе сравниваютъ короткія, быстро смѣняющіяся драматическія сцены чуть ли не съ лентой кинематографа. Очевидно, что время для спокойной и трезвой критики еще не наступило, но оно, конечно, можетъ считаться наставшимъ для разсказа о томъ судебномъ дѣлѣ, которому во всякомъ случаѣ принадлежитъ нѣкоторая роль въ происхожденіи «Живого трупа».

Въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ прошедшаго столѣтія въ Москвѣ проживало семейство отставного прапорщика Павла С., восемнадцатилѣтняя дочь котораго Екатерина вышла въ 1881 году замужъ за дворянина Николая Г. Первые годы жизнь супруговъ текла счастливо и у нихъ родился сынъ, но въ 1883 году между супругами начались разногласія, вызвавшія собою ихъ разлуку. По показаніямъ сестры Николая Г., его сослуживцевъ и знакомыхъ, онъ былъ человѣкомъ весьма слабохарактернымъ и мало развитымъ. Поселившись послѣ разлуки съ женою со своей матерью, онъ сталъ предаваться пьянству и дошелъ до того, что его пришлось уволить отъ службы въ правленіи одной изъ крупныхъ желѣзныхъ дорогъ, находящемся въ Москвѣ. Когда въ 1893 году умерла его мать, оказывавшая ему нравственную и матеріальную поддержку, на помощь къ нему пришли другіе его родственники, нанявшіе для него комнату съ полнымъ содержаніемъ и обѣщавшіе найти ему службу, если онъ измѣнитъ своей вредной привычкѣ. «Отдавшись чтенію произведеній отечественной литературы», онъ, по его словамъ, старался побѣдить свою наклонность къ вину и «жить надеждою на полученіе возможности содержать себя личнымъ трудомъ». Но наклонность обратилась въ привычку, привычка въ потребность, а потребность постепенно приняла характеръ порока, подчинившаго себѣ всецѣло Николая Г., постепенно спустившагося до «дна». Онъ самъ призналъ, что страсть къ вину пробудилась въ немъ съ особенной силой и что съ 1894 года онъ предался необузданному пьянству и, лишившись вслѣдствіе этого оказавшагося безплоднымъ участія родныхъ, выбился совершенно изъ жизненной колеи, сдѣлался бродягой, не имѣющимъ ни хлѣба, ни пристанища, кромѣ ночлежныхъ домовъ, и сталъ «погибшимъ человѣкомъ». Между тѣмъ жена его, которую знавшіе ее характеризуютъ, какъ женщину нервную и впечатлительную, научилась акушерству и поступила для осуществленія этой профессіи на фабрику въ Богородскомъ уѣздѣ, гдѣ познакомилась со служившимъ на ней крестьяниномъ Ч. Между ними возникла и упрочилась сердечная симпатія и, какъ естественный результатъ, явилось желаніе вступить въ бракъ. Этому, однако, препятствовало то, что Екатерина Г. считалась законною женою бездомнаго пропойцы, который, по его словамъ, уже давно потерялъ ее изъ виду. Разыскавъ не безъ труда человѣка, съ которымъ она была связана крѣпкими церковно-юридическими узами въ то время, когда нравственныя и физическія узы давнымъ-давно были порваны, она уговорила своего супруга дать ей разводъ, принявъ вину на себя. Трудно опредѣлить, что побудило его къ согласію на это: была ли то надежда, что жена будетъ



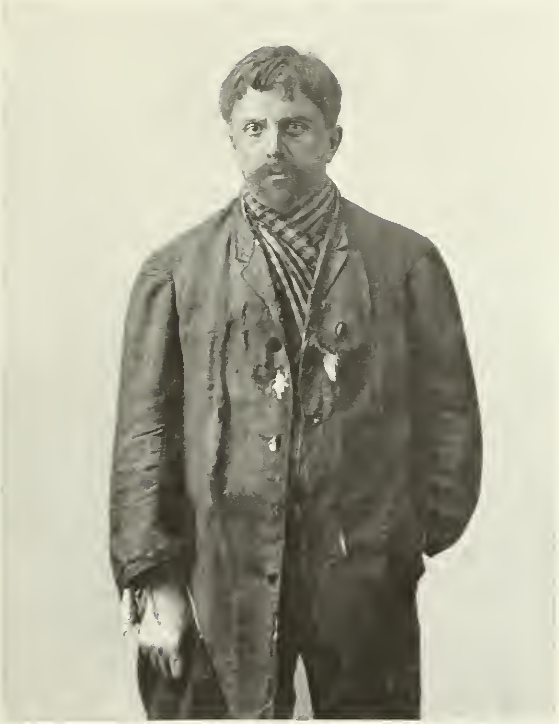
Д. ГРАРЕНГИ. СЦЕНА БОЛЬШОГО ТЕАТРА И ДЕКОРАЦІЯ ВЪ ВОСТОЧНОМЪ СТИЛѢ.

продолжать платить за нанятый для него уголъ въ одномъ изъ ночлежныхъ домовъ и выдавать ему ежемѣсячно по пяти рублей впредь до болѣе, чѣмъ сомнительнаго полученія имъ службы, или же, какъ онъ самъ выразился, привычка къ мысли, что у него давно уже нѣтъ жены, и сознаніе, что въ дѣйствительности за протекшее время онъ со своей стороны бывалъ виновенъ въ супружеской невѣрности,—но во всякомъ случаѣ въ 1895 году ею было подано въ московскую консисторію прошеніе о разводѣ вслѣдствіе прелюбодѣянія мужа. Во время производства бракоразводнаго дѣла Николай Г. подтвердилъ жалобу жены со ссылкою на свидѣтелей своего проступка, но въ консисторіи—вѣроятно, по недостаточности тѣхъ осязательныхъ данныхъ, которыми обыкновенно сопровождались домогательства супруговъ о разлученіи—опредѣленіемъ 7 декабря 1895 года Екатеринѣ Г. въ разводѣ съ мужемъ было отказано. Съ этимъ опредѣленіемъ не согласился, однако, московскій митрополитъ, предписавшій консисторіи, резолюціею 20 декабря, допросить неспрошенныхъ ею свидѣтелей. Заинтересованная въ успѣшномъ разрѣшеніи своей просьбы о разводѣ, Екатерина Г., конечно, слѣдила за ходомъ своего дѣла и, узнавъ въ канцеляріи объ отказѣ, была этимъ крайне смущена и разстроена, считая таковой за окончательный и не предвидя будущей резолюціи митрополита. Между тѣмъ желаніе, а, быть можетъ, по различнымъ мѣстнымъ и личнымъ обстоятельствамъ и необходимость бракосочетанія съ любимымъ человѣкомъ побуждали ее не примиряться съ безысходностью своего положенія...

24 декабря 1895 года у проруби на Москвѣ рѣкѣ противъ Кремлевскаго дворца, въ раіонѣ Якиманской части, найдено было поношенное пальто со свидѣтельствомъ объ освобожденіи Николая Г. отъ исполненія воинской повинности, нѣсколькими письмами на его имя, а также запиской, содержавшей въ себѣ просьбу никого не винить въ смерти владѣльца пальто. На другой день Екатерина Г. получила по городской почтѣ отъ мужа письмо, въ которомъ говорилось, что, доведенный до крайности голодомъ и холодомъ, онъ рѣшилъ лишить себя жизни, утопившись въ

Москвѣ рѣкѣ. Письмо это она представила въ полицію, а 27 декабря та же полиція пригласила ее осмотрѣть трупъ вытащеннаго наканунѣ изъ воды утопленника, въ которомъ предполагали самоубійцу, бросившаго у проруби платье и оставившаго записку. Она признала въ трупѣ своего мужа, а на вопросъ, почему покойный одѣтъ въ мундиръ инженера путей сообщенія, отвѣтила, что мужъ, постоянно пропивая и обмѣнивая свое носильное платье, бродя по Москвѣ и проводя ночи въ ночлежкахъ, могъ оказаться даже и не въ такомъ костюмѣ. Трупъ мужа былъ ей выданъ, она похоронила его 31 декабря на Дорогомиловскомъ кладбищѣ, 5 января 1896 года получила вдовій видъ, а 21 января въ церкви одного изъ селъ Богородскаго уѣзда обвѣнчалась съ крестьяниномъ Ч...

25 марта 1896 года петербургскій градоначальникъ получилъ прошеніе отъ проживающаго на Охтѣ дворянина Николая Г. о выдачѣ ему новаго паспорта, такъ какъ прежній утерянъ имъ при проѣздѣ изъ Москвы въ Петербургъ, и онъ проживаетъ по своему метрическому свидѣтельству, которое полиція затрудняется прописывать. По этому поводу приставу Охтенской части предписано было произвести дознаніе. Вызванный въ участокъ Николай Г. на заявленіе пристава, что разсказъ объ утратѣ паспорта представляется мало вѣроятнымъ, сознался, что паспорта не терялъ, а таковой находится въ дѣлахъ московской духовной консисторіи или, быть можетъ, въ дѣлѣ о его самоубійствѣ, и по этому поводу разсказалъ о томъ, какимъ путемъ добытъ вдовій видъ его женой. Изъ провѣреннаго дознаніемъ и слѣдствіемъ заявленія его оказалось, что Екатерина Г., отчаявшись въ полученіи развода, уговорила его дать ей возможность имѣть удостовѣреніе о его смерти, для чего онъ долженъ былъ бросить у проруби на Москвѣ рѣкѣ часть своей одежды и документовъ, а затѣмъ написать по составленному ею черновику письмо съ увѣдомленіемъ о рѣшимости своей на самоубійство. Съ исполненіемъ этого ея предложенія совпало, какъ онъ выразился, «на ея счастье» извлеченіе изъ рѣки трупа неизвѣстнаго человѣка, при чемъ полиція съ близорукой поспѣшностью не сообразила, что прорубь, въ которую будто бы бросился Николай Г. 24 де-

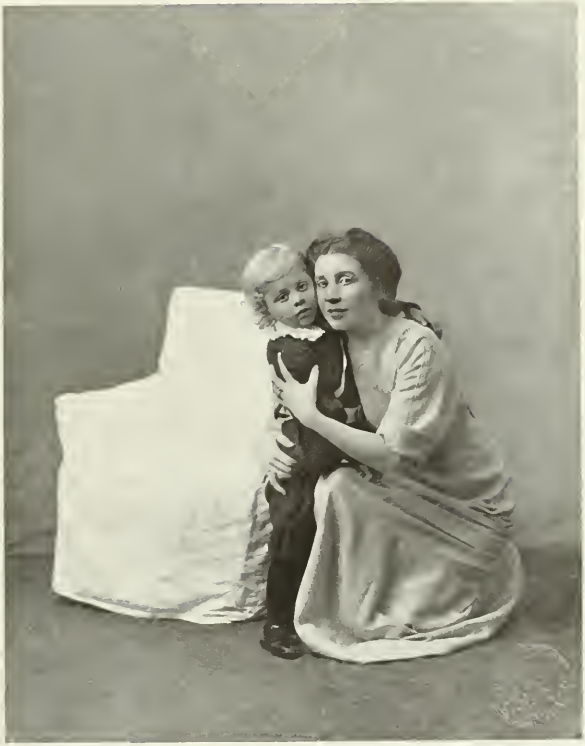


Г. АПОЛЛОНСКІЙ ВЪ РОЛИ ФЕДИ ПРОТАСОВА.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

кабря, находится на шесть верстъ ниже по теченію отъ того мѣста, гдѣ былъ вытащенъ 27 декабря неизвѣстный человѣкъ, еще *живой* и умершій черезъ десять минутъ по доставленіи его въ управленіе Прѣсненской части. Черезъ нѣсколько дней послѣ этого Екатерина Г. проводила мужа на Николаевскую желѣзную дорогу, купила для него билетъ до Петербурга и дала ему на дорогу пятнадцать рублей, обѣщая каждый мѣсяцъ высылать денежную помощь, что она и дѣлала, подписывая свои письма вымышленнымъ именемъ. Такимъ образомъ создалось противъ супруговъ Г. обвиненіе—жены въ двоебрачіи и необходимомъ пособничествѣ для этого мужа, т. е. въ преступленіи, предусмотрѣнномъ 1554 ст. Ул. о наказ.

Эти обстоятельства показываютъ, что упоминаемый въ различныхъ версіяхъ о происхожденіи «Живого трупа» шантажъ со стороны сотоварища Николая Г. по пьяному и бездомному житію и послѣдовавшій затѣмъ отъ него доносъ, повлекшій за собой возбужденіе преслѣдованія противъ Г., лишены фактическаго основанія. Въ послѣдніе годы экспериментальная психологія, установляя опытные пріемы для оцѣнки объективной правдивости свидѣтельскихъ показаній, приходитъ къ выводу, что человѣческая память, по прошествіи нѣкотораго времени отъ событія, въ большинствѣ случаевъ утрачиваетъ конкретную точность и стремится восполнить образующіеся въ ней пробѣлы представленіями, которыя, будучи совершенно добросовѣстными, въ то же время совершенно далеки отъ истины. Въ этихъ случаяхъ, человѣческая мысль незамѣтно для самой себя переходитъ отъ шаткаго: «такъ могло бы быть» къ опредѣленному: «такъ должно было быть» и къ положительному: «такъ было». Этимъ, конечно, объясняется то, что одинъ изъ участниковъ засѣданія по разбиравшемуся въ Москвѣ дѣлу супруговъ Г. называетъ руководителемъ засѣданія бывшаго предсѣдателя московскаго окружного суда Н. В. Давыдова, тогда какъ дѣло разбиралось въ московской судебной палатѣ съ участіемъ сословныхъ представителей подъ предсѣдательствомъ старшаго предсѣдателя палаты А. Н. Попова. Этимъ же объясняется и утвержденіе сословныхъ представителей, что судъ, постановившій обвинительный приговоръ, найдя положеніе осужденной за двоебрачіе супруги трагичнымъ, безвыходнымъ и ее самое глубоко несчастной, опредѣлилъ ходатайствовать предъ Высочайшей властью о смягченіи ея участи, каковое ходатайство и было уважено. Въ дѣйствительности никакого ходатайства о смягченіи участи со стороны судебной палаты не послѣдовало, хотя по 775 ст. Уст. Угол. Суд. въ случаяхъ, когда представляются особыя уваженія къ облегченію участи подсудимаго, суду дозволяется ходатайствовать предъ Императорскимъ Величествомъ не только о смягченіи наказанія, но даже и о помилованіи обвиненнаго, сдѣлавшагося жертвой несчастнаго для него стеченія обстоятельствъ. Уменьшивъ мѣру слѣдуемаго Екатеринѣ Г. наказанія на двѣ степени «во вниманіе къ ея легкомыслію», судебная палата приговорила обоихъ подсудимыхъ къ лишенію всѣхъ особенныхъ правъ и преимуществъ и къ ссылкѣ на житье въ Енисейскую губернію. На этотъ приговоръ оба осужденные принесли кассаціонныя жалобы въ Сенатъ: Екатерина Г. отрицала свою виновность, а Николай Г. доказывалъ, что между вступленіемъ его жены во второй бракъ и тѣми дѣйствіями, въ которыхъ онъ обвиненъ, нѣтъ никакой причинной связи, такъ какъ рѣшающимъ обстоятельствомъ для признанія ея вдовою послужило опознаніе ею въ неизвѣстномъ человѣкѣ, вытащенномъ изъ воды и вслѣдъ затѣмъ умершемъ, своего мужа. Жалобы эти слушались въ засѣданіи уголовнаго кассаціоннаго департамента 10 марта 1898 года и оставлены были безъ послѣдствій, а самое дѣло о двоебрачіи, по изготовленіи рѣшенія въ окончательной формѣ, подлежало возвращенію въ палату для обращенія приговора къ исполненію.

Участвуя въ этомъ засѣданіи и соглашаясь со строго юридической точки зрѣнія съ правильностью взгляда Сената на полную наличность въ установленныхъ судебною палатою обстоятельствахъ существенныхъ признаковъ преступленія двоебрачія, предусмотрѣннаго 1554 ст. Улож. о наказ., я тѣмъ не менѣе находилъ, что формальное примѣненіе закона къ обоимъ подсудимымъ и въ особенности къ Екатеринѣ Г. представляется до крайности жестокимъ и тяжко поражающимъ существованіе послѣдней, и безъ того глубоко несчастной. Это былъ яркій случай противорѣчія между правдой житейской, человѣческой—и правдой формальной и отвлеченной, и въ то время, когда послѣдняя съ безстрастной правильностью совершала свое дѣло—первая громко, какъ мнѣ казалось и слышалось, взывала къ участію и милосердію. Miser res sacra! Поэтому, въ ожиданіи изготовленія рѣшенія сенаторомъ-докладчикомъ я немедленно обратился къ исполнявшему обязанности товарища прокурора московской судебной палаты покойному Н. М. Коваленскому, поддерживавшему обвиненіе противъ Г., съ просьбой отвѣтить на нѣкоторые вопросы. Уже 15 марта я получилъ отвѣтъ, въ которомъ значилось, что на судѣ ничѣмъ не было доказано, чтобы поведеніе Екатерины Г. побудило мужа сдѣлаться горькимъ пьяницей, и наоборотъ, болѣе чѣмъ вѣроятно, что послѣдній спился съ круга совершенно независимо отъ своихъ отношеній къ женѣ; крестьянинъ же Ч., очевидно безъ памяти любившій свою жену и рѣшившійся послѣдовать за нею въ Сибирь, произвелъ на всѣхъ въ засѣданіи прекрасное впечатлѣніе. «Разбирайся дѣло съ присяжными засѣдателями,—писалъ Коваленскій,—супруги Г. были бы несомнѣнно оправданы. Ихъ совмѣстная жизнь въ Сибири будетъ, вѣроятно, невозможной. Николай Г. тѣсно сроднился съ жизнью на улицѣ и въ кабакѣ, а его жена—энергичная и трудолюбивая женщина, и, быть можетъ, ей удастся найти себѣ заработокъ и въ ссылкѣ». Къ письму Коваленскій, бывшій талантливымъ художникомъ, прилагалъ и набросанный имъ въ засѣданіи портретъ Николая Г. объясняя, что, по общему признанію, портретъ очень похожъ, но только въ натурѣ носъ оригинала поражаетъ своимъ темно-багровымъ цвѣтомъ. Этотъ портретъ вполнѣ совпадаетъ съ описаніемъ, сдѣланнымъ А. М. Катковымъ, бывшимъ сословнымъ представителемъ въ особомъ присутствіи палаты. «Какъ сейчасъ помню этого субъекта, который явился въ качествѣ живого трупа, пишетъ онъ. Маленькій человѣкъ со страшно длиннымъ вытянутымъ носомъ, совершенно краснымъ; онъ былъ оборванъ, въ какихъ-то опоркахъ и держалъ себя бывшимъ человѣкомъ». Вслѣдъ затѣмъ, обратившись къ моему старому и дружески ко мнѣ расположенному знакомому еще по первымъ годамъ судебной реформы въ Харьковѣ, талантливому ученому и мыслителю профессору Л. Е. Владимiрову, вступившему въ Москвѣ въ составъ присяжныхъ повѣренныхъ, я просилъ его разыскать несчастную Екатерину Г. и сообщить мнѣ свое личное о ней впечатлѣнiе. 23 марта онъ писалъ мнѣ: «Сегодня у меня была несчастная Г., и я чуть не плакалъ, смотря на нее и слушая ея разсказъ. Во-первыхъ, это больная, замученная, растерзанная женщина; во-вторыхъ, у нея сынъ пятнадцати лѣтъ гимназистъ, который прекрасно учится, и его приходится оставить одного и безъ средствъ въ Москвѣ. Мальчикъ въ настоящее время невыразимо страдаетъ отъ мальчишекъ-товарищей, конечно преслѣдующихъ его намеками на процессъ. Не стану Васъ убѣждать, что нужно сдѣлать для этой бѣдной женщины, тѣмъ болѣе что Вы сами возбуждаете вопросъ, въ результатѣ котораго можетъ быть значительное смягченiе». Но говорю вамъ: стоитъ посмотрѣть на эту тѣнь, которая называется Г., чтобы увидѣть, что назначенное ей наказанiе есть непосильное бремя. На конвоира при поѣздкѣ въ Сибирь на свой счетъ у ней нѣтъ никакихъ средствъ; отправиться же въ Сибирь по этапу, въ компанiи преступниковъ, ей невозможно: она просто умретъ. Краше въ гробъ кладутъ! Удивляться нужно, въ чемъ держится жизнь. Видали ли Вы когда-нибудь христiанскую мученицу Антокольскаго? Вотъ это—Екатерина Г.»... Вооруженный этими свѣдѣнiями, я обратился къ моему глубоко мною уважаемому преемнику по званiю оберъ-прокурора, В. К. Случевскому и просилъ его ходатайствовать передъ министромъ юстицiи—по заведенной мною въ бытность мою оберъ-прокуроромъ практикѣ—о помилованiи или значительномъ смягченiи судьбы осужденныхъ. Заручившись его согласiемъ, я отправился къ Н. В. Муравьеву, чтобы личными съ нимъ объясненiями подготовить почву для благопрiятнаго направленiя будущаго представленiя В. К. Случевскаго, что, къ сожалѣнiю, бывало не во всѣхъ подобныхъ случаяхъ, а также, чтобы узнать, въ какой мѣрѣ готовъ онъ допустить смягченiе участи, если полное помилованiе не будетъ признано возможнымъ. Результатомъ этихъ объясненiй былъ составленный мною и одобренный оберъ-прокуроромъ рапортъ отъ 19 мая, въ которомъ онъ, препровождая



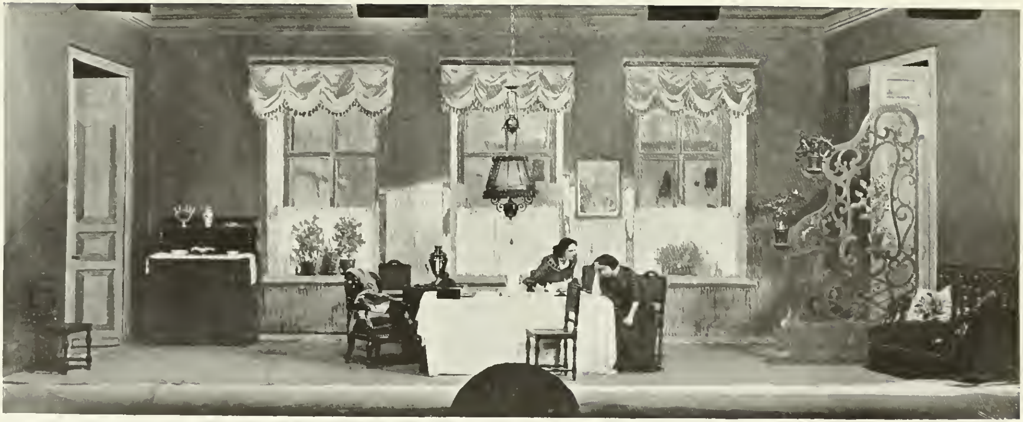
Г—ЖА СТРАВИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЛИЗЫ.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

подлинное дѣло и копію съ только что подписаннаго рѣшенія Сената, ходатайствовалъ предъ министромъ юстиціи о замѣнѣ для осужденныхъ ссылки съ лишеніемъ правъ — заключеніемъ въ тюрьмѣ на годъ безъ всякихъ ограниченій въ правахъ. 29 іюня по докладу министра юстиціи на это послѣдовало Высочайшее соизволеніе. «Екатерина Г.—писалъ мнѣ 11 сентября профессоръ Владиміровъ—которая была сегодня арестована, просила меня передать Вамъ свою душевную благодарность за все, что для нея было сдѣлано. Она будетъ содержаться въ виду ея болѣзненнаго состоянія въ тюремной больницѣ и de facto будетъ исполнять обязанности фельдшерицы»...

Такова фактически сторона дѣла, подавшая Л. Н. Толстому мысль, воплотившуюся въ столь нашумѣвшій нынѣ «Живой трупъ».

Какъ извѣстно, Н. В. Давыдовъ разсказалъ Толстому сущность дѣла супруговъ Г. Со свойственною ему чуткостью и отзывчивостью онъ, безъ сомнѣнія въ яркихъ чертахъ, развернулъ передъ «великимъ писателемъ земли русской» эту драму,—одну изъ тѣхъ житейскихъ драмъ, съ которыми нерѣдко приходится встрѣчаться судебнымъ дѣятелямъ. На палитрѣ жизни есть краски, и въ жизненной ткани есть узоры, которые подчасъ могутъ казаться крайнимъ проявленіемъ усиленнаго вымысла, если бы ихъ не оправдывали и не подтверждали неопровержимые и несомнѣнные факты. «Въ природѣ, другъ Горацiо,—говоритъ Гамлетъ—есть много вещей, которыя и не снились нашимъ мудрецамъ». Онъ могъ бы сказать съ неменьшимъ основаніемъ, что въ жизни бываютъ такія положенія, и завязываются такіе узлы, которые и не снились служителямъ искусства. По появившимся въ печати свѣдѣніямъ, Толстой такъ заинтересовался тѣмъ, что ему сообщилъ Н. В. Давыдовъ, что тогда же, т. е. въ половинѣ девяностыхъ годовъ, сталъ набрасывать и обдумывать драматическое произведеніе, которое первоначально носило названіе «Трупъ». Еще въ 1900 году, какъ видно изъ отрывковъ его дневника, мысль его часто обращалась къ этому произведенію. Тѣмъ не менѣе, я рѣшаюсь утверждать, что онъ его никогда не считалъ вполнѣ законченнымъ. Въ планѣ и набраскахъ этого произведенія вводныя лица то появлялись, то исчезали, а отдѣльныя сцены выбрасывались, оставляя тѣ пробѣлы, которые чувствуются при чтеніи «Живого трупа» и возбуждаютъ недоумѣнные вопросы или произвольныя, быть можетъ совершенно несогласныя съ замысломъ автора, предположенія. Такъ, напримѣръ, г. Буланже указываетъ на то, что въ первомъ дѣйствіи первоначально былъ выведенъ лихачъ-извозчикъ Турецкій, дающій нить къ отысканію Ѳеди, котораго онъ возилъ по Москвѣ. Образъ Турецкаго вообще интересовалъ Льва Николаевича. Въ 1887 году, въ Ясной Полянѣ, во время одной изъ незабвенныхъ для меня прогулокъ вдвоемъ, Толстой со сдержаннымъ и тонкимъ юморомъ разсказывалъ, какъ въ старые «крѣпостные» годы помѣщики изъ медвѣжьихъ угловъ отдаленной провинціи, послѣ долгихъ сборовъ и приготовленій, отправлялись, иногда и съ членами семьи, въ Петербургъ. Но по дорогѣ лежала Москва со всѣми своими тогдашними соблазнами. Остановившись въ ней на нѣсколько дней, такой тяжелый на подъемъ и обросшій, одѣтый старомодно и озадаченный внѣшней жизнью огромнаго города путешественникъ, ѣхалъ обыкновенно въ баню, а на другой день отправлялся къ парикмахеру, который его брилъ, стригъ, завивалъ и опрыскивалъ духами. И съ этого момента пріобщившійся къ «цивилизаціи» помѣщикъ, одичавшій въ своемъ углу, вдругъ начиналъ чувствовать непреодолимую потребность вкусить и остальныхъ благъ цивилизаціи и исчезалъ на нѣсколько дней. Родные и близкіе начинали тревожиться, воображали, что случилось какое-нибудь несчастіе и обращались съ вопросами и запросами къ кому-нибудь изъ высшихъ представителей полиціи. Но послѣдній по опыту обыкновенно зналъ, что «es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu». Онъ требовалъ къ себѣ Турецкаго — содержателя лихачей — и тотъ скоро доставлялъ требуемыя и успокоительныя свѣдѣнія, прослѣдивъ или самъ припомнивъ похожденія пропавшаго. Извлеченный изъ нѣдръ цыганскаго табора или изъ гостепріимныхъ стѣнъ какого-либо увеселительнаго заведенія или трактира «хлебнувшій цивилизаціи» возвращался къ роднымъ сконфуженный, обыгранный, нездоровый отъ кутежей и очень часто съ такимъ опустошеннымъ карманомъ, что вмѣсто поѣздки въ Петербургъ приходилось возвращаться назадъ... Въ 1904 году ранней весной я былъ послѣдній разъ въ Ясной Полянѣ, найдя Льва Николаевича въ нервномъ и удрученномъ состояніи подъ вліяніемъ начавшейся злополучной русско-японской войны. При мнѣ было получено извѣстіе о гибели Макарова и Верещагина, очень его взволновавшее. Въ разговорахъ на литературныя темы и въ чтеніи вслухъ разсказовъ Куприна онъ, казалось, искалъ забвенія отъ тревожныхъ мыслей. Въ этотъ мой пріѣздъ онъ далъ мнѣ возможность прочесть «Хаджи Мурата», «Послѣ бала» и «Божеское и человѣческое». Но когда я, до глубины души захваченный этими произведеніями, попросилъ его дать мнѣ прочесть и «Трупъ», то онъ сказалъ мнѣ: «Нѣтъ, это читать не стоитъ: оно не кончено, да и вообще мнѣ не нравится, и я его совсѣмъ бросилъ». Не думаю, чтобы въ послѣдующіе затѣмъ годы Левъ Николаевичъ могъ измѣнить свое отношеніе къ этому произведенію и снова имъ заняться. Бурные дни, пережитые за это время Россіей, обратили его къ трудамъ иного порядка... Вотъ почему мнѣ думается, что нельзя особенно порадоваться оглашенію и постановкѣ «Живого трупа», къ которому не приложена окончательно творческая рука автора. Глубокія мысли о ложныхъ сторонахъ нашей общественной и личной жизни, спорадически мелькающія въ этомъ произведеніи, извѣстны изъ ряда предшествующихъ законченныхъ произведеній Толстого, и ими не искупаются различные промахи относительно дѣйствительнаго положенія вещей которые, конечно, были бы устраены при окончательной отдѣлкѣ вполнѣ созрѣвшей драмы...

A [illegible]



Г-ЖА СТАХОВА (САША) И Г-ЖА СТРАВИНСКАЯ (ЛИЗА).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. 1, КАРТ. 1).

бережно отнестись къ дѣленію на акты. Нужна была большая осторожность. Если нѣтъ самыхъ положительныхъ данныхъ, что предполагалось шесть актовъ, а не пять, не надо было брать на себя такой «отмѣтки».

Левъ Толстой любилъ *простыя* формы. а простыя, значитъ, привычныя. «Власть Тьмы» дѣлится правильно на пять актовъ. «Плоды просвѣщенія» такъ правильны. что удовлетворяютъ самымъ педантическимъ требованіямъ театральной техники. Оттого, если только дѣленія на шесть актовъ не назначено самимъ Львомъ Толстымъ—а такъ надо думать, судя по приведеннымъ выше словамъ редактора—то, вслѣдъ за обозначеннымъ авторомъ 2-мъ актомъ, всѣ остальныя картины нѣтъ никакихъ основаній дѣлить на четыре дѣйствія. Въ самомъ дѣлѣ, стоитъ повнимательнѣе вчитаться, чтобы увидѣть, какъ легко дѣлится «Живой трупъ» на обычныя пять дѣйствій. Такое самое простое дѣленіе дастъ даже почти столько же страницъ на каждый актъ. Прошло двѣ недѣли послѣ 1-го акта, началъ выздоравливать ребенокъ Протасовыхъ. За это время Лиза особенно сблизилась съ Каренинымъ, и въ концѣ послѣдней картины она уводитъ своего новаго друга въ дѣтскую, чѣмъ такъ возмущаетъ ея сестру Сашу. Дальше разговоръ Лизы съ Каренинымъ у постели больного ребенка. Содержаніе его остается неизвѣстнымъ, но Саша—это мы знаемъ—рѣшается ѣхать искать Федю и находитъ его въ кутильной кампаніи. Что дѣлаютъ въ это время Лиза и Каренинъ? Сцена у Анны Дмитріевны Карениной отнесена на слѣдующій уже третій актъ, вторую картину котораго должна составлять сцена у Феди съ Машей, ея родителями и потомъ Абрезковымъ. Правдоподобно ли это? Всей драмѣ нѣтъ надобности занимать одинъ день. давнымъ давно это не такъ, но одинъ актъ, казалось бы, не можетъ распадаться на два дня. А развѣ правдоподобно, чтобы Абрезковъ отъ Анны Дмитріевны отправился къ Федѣ. Гораздо естественнѣе, чтобы Лиза именно у постели ребенка, котораго болѣзнь сблизила съ Каренинымъ, тутъ же дала ему согласіе, и тогда, не теряя времени немедленно, по настоянію Каренина, она отправится къ Аннѣ Дмитріевнѣ. Вѣдь Каренинъ почти вбѣгаетъ къ матери съ этими неожиданными для нея словами: «Елизавета Андреевна сейчасъ пріѣдетъ». Онъ знаетъ это очевидно оттого, что онъ только что отъ нея и только что произошло что-то очень значительное Это значительное для развитія драмы и продолжается: новое событіе—любовь и ласка между Анной Дмитріевной и Лизой. Развѣ не закончатъ тогда *это* цѣльное и цѣлебное 2-е дѣйствіе слова Каренина матери: «Пожалуйста только не мѣняйтесь»?

Не надо было разбивать вниманія зрителей антрактомъ между этими тремя картинами. Только увидѣвши своими глазами отмѣтки самаго Льва Толстого, ясно говорящія, что всѣ эти три картины не одинъ актъ, я повѣрю въ неправоту своихъ наблюденій надъ текстомъ.

И дальше. 3-й актъ опять изъ трехъ картинъ. Федя и Маша, ея родители, потомъ Федя и кн. Абрезковъ,—это разъ; черезъ нѣсколько часовъ Федя въ ресторанѣ съ Иваномъ Петровичемъ, потомъ съ Машей. Что сцена Каренина и Лизы, когда приходитъ секретарь Вознесенскій двумя-тремя часами позже сцены въ отдѣльномъ кабинетѣ, гдѣ Федя пробовалъ застрѣлиться, совершенно ясно. Абрезковъ ѣздилъ къ Федѣ съ совершенно опредѣленнымъ порученіемъ, и тогда не естественнѣе ли всего, что Каренинъ и Лиза сейчасъ же послали ему деньги на разводъ и заранѣе заготовленное ими прошеніе о разводѣ для его подписи. Чтобы они такъ поступили, имъ не зачѣмъ было бы ждать истеченія этихъ двухъ недѣль, о которыхъ упомянулъ Федя Абрезкову. Зачѣмъ? Не естественнѣе ли имъ, взволнованнымъ и измученнымъ промедленіями, послѣ того какъ Абрезковъ вернулся отъ Феди, постараться убѣдить его подписать прошеніе тотчасъ? Этой поспѣшностью всего лучше объясняется восклицаніе Каренина: «Неужели опять откладываніе, отговорки?! Нѣтъ, это прямо не хорошо. Какъ онъ упалъ!» Во всякомъ случаѣ при такомъ дѣленіи именно предпослѣднимъ актомъ, т. е. актомъ, гдѣ по безсознательно чувствуемымъ всякимъ драматургомъ и значущимся во всѣхъ теоріяхъ правиламъ достигается высшее напряженіе драматическаго дѣйствія и уже готова настать катастрофа, окажется то пятое по счету редактора дѣйствіе, что наступило черезъ годъ послѣ исчезновенія Феди. Каренинъ и Лиза счастливы, они мужъ и жена, но Федя живъ и въ трактирѣ проговаривается о томъ, что онъ «живой трупъ». Сцена у слѣдователя и сцена въ судѣ составятъ тогда нормально 5-й актъ, и падаетъ эта странная растянутость драмы, по числу страницъ вовсе не превышающая нормы.

Значитъ, можно было раздѣлить на 5 актовъ, если такъ «пришлось». Но лучше было бы, конечно, оставить только картины. Критикъ можетъ и долженъ разбираться въ подобныхъ вопросахъ, издателя дѣло слѣдить за точностью воспроизведенія оригинала.

⁂

Если возможна оказалась постановка на сценѣ «Братьевъ Карамазовыхъ»—это небывалое общеніе театра съ романистомъ, безъ всякаго посредства техника-драматурга,—причину этого надо видѣть въ томъ, что замыслы Достоевскаго всегда *катастрофичны*. «Преступленіе и Наказаніе» задумано какъ классическая трагедія. «Братья Карамазовы» занимаютъ всего три недѣли времени. На эту особенность генія Достоевскаго совершенно правильно указалъ мой другъ, Вячеславъ Ивановъ, въ своей недавней статьѣ о немъ. Замыслы Льва Толстого всѣ цѣликомъ, включая сюда и «Власть Тьмы», повѣствовательны. Только «Плоды Просвѣщенія» отступаютъ отъ этой особенности. Но чѣмъ ближе къ трагическому моменту почти полнаго разрыва Льва Толстого съ его собственнымъ искусствомъ, чувствуется едва ли осознанное имъ самимъ, но тѣмъ еще болѣе цѣнное стремленіе къ катастрофичности. Таковы—«Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Хозяинъ-работникъ». Катастрофично задумалъ Л. Толстой и начало, а можетъ быть и весь первоначальный замыслъ «Воскресенья». «Живой Трупъ» построенъ тоже катастрофически. Первая сцена сразу вводитъ насъ in medias res. Все узнаемъ мы о прежней жизни дѣйствующихъ лицъ, но интересъ лишь на томъ, что вотъ-вотъ нѣчто должно случиться: уже бросилъ Протасовъ жену, уже начинаетъ она увлекаться Каренинымъ, близится, немедленно должна приблизиться и разразиться громомъ развязка запутавшагося узла.

Въ чемъ она? Федя говоритъ слѣдователю: «живутъ три человѣка: я, онъ, она. Между ними сложныя отношенія—борьба добра со зломъ, такая духовная борьба, о которой вы понятія не имѣете. Борьба эта кончается извѣстнымъ положеніемъ, которое все развязываетъ. Всѣ успокоены. Они счастливы,—любятъ память обо мнѣ. Я въ своемъ паденіи счастливъ тѣмъ, что я сдѣлалъ, что должно; что я, негодный, ушелъ изъ жизни, чтобы не мѣшать тѣмъ, кто полонъ жизни и хороши. И мы всѣ живемъ. Вдругъ и т. д.».

Критики какъ будто приняли эту тираду за мораль драмы. Ея развязку самое по себѣ, т. е. придуманный Федей и Машей исходъ, они сочли не трагическимъ. Все благополучно. Не напрасно вспомнился романъ Чернышевскаго цыганкѣ Машѣ. Развода не было, но Федя устроилъ такъ, что цѣль, достигаемая обыкновенно путемъ развода, оказалась возможной. Трагедія только тогда, когда случилось такъ неожиданно что-то новое, откуда-то со стороны ворвалось чуждое и чужое начало—доносъ, а послѣ судъ. Вся драма оказывается какимъ-то подтвержденіемъ прочности вторыхъ браковъ и новымъ взрывомъ негодованія Льва Толстого противъ современнаго суда, и explicite суда вообще, противъ церкви, мѣшающей разводиться, вообще противъ государства. На все это много разъ, силой своей вдохновенной убѣдительности, замахивался Левъ Толстой. Не щадилъ, каралъ и порицалъ, строилъ все свое ученіе о жизни, на отрицанія этихъ трехъ устоевъ. Конечно. И отсюда ясно, что такое именно отношеніе къ суду, такія мысли и чувства, какія высказываетъ Федя, должны были сказаться. Подобную сказанной рѣчь Федя долженъ былъ говорить. Все это такъ. Но нѣтъ-ли позади всего этого и независимо отъ всего этого, чего-то совсѣмъ другого въ замыслѣ романа, опредѣляемаго словами: «живутъ три человѣка, я, онъ, она»? Стоитъ только одну минутку немного внимательнѣе прислушаться къ словамъ Феди, прислушаться такъ, какъ слушаетъ этотъ «внимательный, нѣжный человѣкъ, съ длинными волосами, духовнаго вида», Пѣтушковъ, чтобы увидѣть въ «Живомъ трупѣ» совсѣмъ другое и гораздо болѣе важное, болѣе задушевное и священное, чѣмъ обычный размахъ на судъ, государство, общество, церковь?

Первыя слова Пѣтушкова: «я понимаю, понимаю. Вотъ это настоящая любовь!» И Пѣтушковъ заинтересованъ не только потому, что его «жена погубила...» Пѣтушковъ чувствуетъ, что передъ нимъ человѣкъ, испытавшій настоящую любовь, знающій, что такое «настоящая любовь». Но вѣдь передъ Пѣтушковымъ сидѣлъ «живой трупъ». «А я—вотъ онъ! И живу и пью»,—говоритъ Федя. Сопоставьте эти слова Феди съ его рѣчью передъ слѣдователемъ. Идиллія, которую разрушили или не дали создать церковь, государство, судъ сводилась вѣдь къ тому, что Федѣ оставалось лишь опредѣлять себя: «А я—вотъ онъ!» или съ надрывомъ: «Я въ своемъ паденіи счастливъ тѣмъ, что я сдѣлалъ, что должно». А что должно-то? Превращеніе въ «живой трупъ»? Предположимъ, что совсѣмъ въ сторонѣ остались церковь, государство и судъ, т. е. все идетъ гладко, счастливы Каренинъ и Лиза, а Федя «живетъ и пьетъ», какое-же тутъ благополучіе, гдѣ идиллія? Государство, церковь и судъ вломились вовсе не въ идиллію, а въ трагедію. Правда, Федя стрѣляется не потому, что засудятъ Лизу, или его, или Каренина, или всѣхъ ихъ вмѣстѣ, а потому что адвокатъ объяснилъ неизбѣжность расторженія второго брака, потому что «опять свяжутъ съ ней». Федя стрѣляется, чтобы на перекоръ всему додѣлать начатое. Судъ и государство убили Федю. Безъ ихъ вмѣшательства онъ остался бы жить. Но вѣдь жилъ бы онъ «живымъ трупомъ», т. е. вовсе не жилъ. Неужели это не ясно? Неужели не ясно, что «живой трупъ»—Федя, потому что онъ, познавшій «настоящую любовь», и не только къ Машѣ, къ Лизѣ, вообще къ той или другой женщинѣ, а самое любовь, любовь великую расторгъ ее. Если къ формулѣ: «я, онъ, она», примѣшивается «настоящая любовь»—одинъ выходъ: кто-то станетъ «живымъ трупомъ».

И ни въ коемъ случаѣ не надо возражать, указывая на возможность развода. Разводъ былъ непріемлемъ для Феди вовсе не потому, что нашъ современный разводъ—«грязь», какъ выражается Анна Дмитріевна Каренина. Если бы разводъ былъ не «грязь», т. е. былъ обставленъ иначе, приличными формами, ничего не измѣнилось бы. Разводъ—вовсе не выходъ изъ положенія.

Въ самомъ дѣлѣ. Разводъ измѣняетъ эту теорему: по которой «я, онъ, она» даютъ «живой трупъ», въ другую, дѣйствительно, благополучную: «я, онъ, она» даетъ: онъ и она+я и другая. И другая предусмотрѣна. Это—цыганка Маша. Она тоже полюбила Федю настоящей любовью, и ее Федя, повидимому, полюбилъ тоже «настоящей любовью». Такъ въ чемъ же дѣло? Путемъ всей этой фиктивной смерти, или просто путемъ развода или, наконецъ, обойдясь безъ всякихъ формъ и условностей, Федя могъ бы сойтись съ Машей; это тоже былъ бы второй бракъ, и тогда, правда,—идиллія. Внимательный Пѣтушковъ послѣ разсказа Феди о его любви къ Машѣ и спрашиваетъ «Гдѣ же она теперь?» Пѣтушковъ еще не зналъ исторіи Феди, но если бы онъ ее и зналъ, непремѣнно напросился бы этотъ вопросъ. Федя отвѣчаетъ: «Это все дѣло было изъ другой жизни. И не хочу мѣшать съ этой». Знаменательное объясненіе. Нѣтъ выхода. Нельзя смѣшать обѣ формулы, т. е. формулу «я, онъ, она» съ благополучной формулой: онъ и она+я и другая. Никакого плюса нѣтъ, и никакой другой быть не можетъ. Остается все то, т. е. «я, онъ, она».

Тутъ главная тайна, главный сокровенный смыслъ «Живого трупа» Толстого. Тамъ въ другой, бывшей раньше, не въ искусствѣ, а на самомъ дѣлѣ, драмѣ «живого трупа», откуда взялъ Толстой свою пьесу, тамъ, можетъ быть, было иначе. Но это совсѣмъ не важно; толстовскій «Живой трупъ» имѣетъ только одинъ совершенно опредѣленный смыслъ и иного имѣть не можетъ.

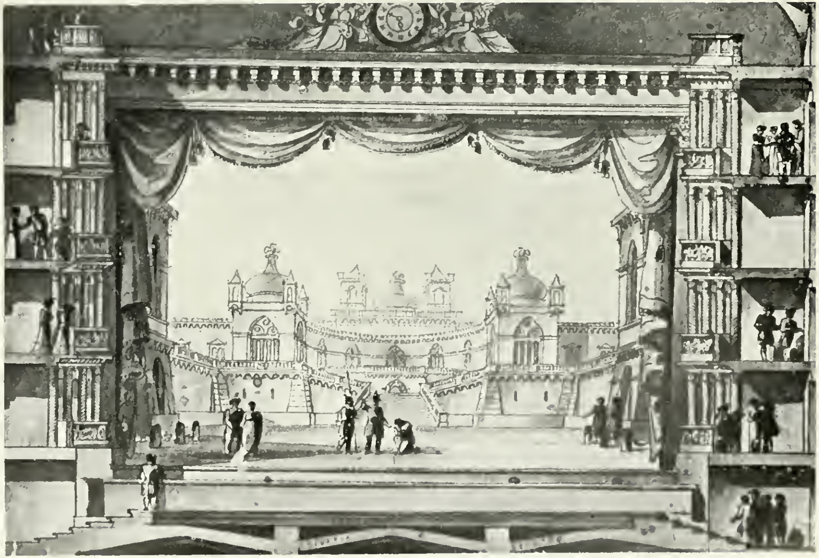
Такое-то пониманіе пьесы и подтверждаетъ наблюденіе надъ формой, т. е. надъ распредѣленіемъ дѣйствій и картинъ. Передъ послѣднимъ актомъ, гдѣ во всякой трагедіи заключается подготовленіе къ развязкѣ и—такъ сказано и въ теоріи—высшее напряженіе дѣйствія, т. е. высшій трагизмъ, тамъ всегда все самое знаменательное, а послѣдній актъ—только одна развязка, т. е. либо судъ судьбы надъ героями, когда трагедія соблюдаетъ поэтическую справедливость, либо гибель, тупая и неосмысленная, неотвратимая гибель, въ томъ случаѣ, когда драматургъ, отвергнувъ поэтическую справедливость, не хочетъ прикрасить или закрыть несправедливость жизни. И вотъ изъ чередованія двухъ картинъ: той, гдѣ Федя, пьянѣющій и ослабѣвшій подъ вліяніемъ «нѣжнаго» Пѣтушкова, пробалтывается о томъ, что онъ «живой трупъ», и изображеніемъ благополучія Карениныхъ въ деревнѣ, у домашняго очага, гдѣ и свѣтло, и радостно, и безоблачно, гдѣ, кромѣ того любятъ память о бѣдномъ Федѣ, создавшемъ своей самоотверженностью эти свѣтлое счастье и любовь въ бракѣ, воспѣтую когда-то въ послѣднихъ главахъ «Войны и Мира», тоже въ деревнѣ и тоже въ спокойствіи и радостяхъ семейнаго очага, становится совершеноо ясно, что трагедія именно въ этомъ сопоставленіи. Можетъ быть еще выразительнѣе было бы заставить насъ увидѣть Федю «опустившагося, оборваннаго» послѣ впечатлѣнія отъ счастья Каренина и Лизы. Тогда не было бы возгласа Лизы: «О, какъ я ненавижу его!» Но этотъ возгласъ такъ необходимъ, потому что «настоящую любовь» Толстой отдалъ Федѣ, а Каренинъ и Лиза, какъ бы ни полюбили они другъ друга, не познали «настоящей любви», и любовь Лизы—любовь волчицы.

⁂

Той, другой, не нынѣшней Россіей вѣетъ отъ «Живого трупа». Я не хочу хвалить ту Россію за счетъ теперешней. Вовсе не въ похвалѣ или порицаніи дѣло. Но, правда, развѣ есть что нибудь общее съ нынѣшней Россіей у кн. Абрезкова, Каренина и его матери, у Феди? Въ какихъ то застойныхъ формахъ жизни, въ какомъ то невѣдѣніи добра и зла, въ какой-то непочатости живутъ они. Не всколыхнулось еще, не зарябило грозой по стоячей водѣ. Тихо, спокойно все; не коснулась злоба, не забушевали проклятыя страсти, неразрѣшимые вопросы. Теперь все было бы иначе; свои личныя отношенія быстро—хорошо или худо, другой вопросъ—разрѣшили бы герои современности, вся жизнь которыхъ вопіетъ до крови наболѣвшими общественными ранами и безысходнми стонами. Иначе скрестились бы любовь и ненависть. И не поняли современные русскіе Федю,—потому что Федя былъ бы въ наше время другой. Только рѣчь его передъ слѣдователемъ, ее одну услышали, ее одну захотѣли взвѣсить, оцѣнить, прочувствовать...

Въ той, другой, прежней толстовской Россіи, среди людей круга Протасовыхъ и Карениныхъ, т. е. тѣхъ, кому, по словамъ Феди, лишь «три выбора»: «служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, въ которой живешь», либо «разрушать эту пакость», либо «забыться, пить, гулять», самъ давній ненавистникъ, и вскормокъ намучившійся членъ этой среды, Толстой, думавшій, конечно, такъ какъ Федя, тѣмъ не менѣе признавалъ доброту, строгую порядочность, нѣжность чувствъ; мы любили героевъ «Анны Карениной», любовались ими; ясенъ былъ тотъ міръ. Такой же міръ и тутъ, въ «Живомъ трупѣ», кромѣ развѣ одного только «аристократа духа», Ивана Петровича, который объясняется первой частью книги «Что такое искусство», гдѣ отозвался Толстой на «новыя вѣянія», забезпокоившись отъ сказавшихся переоцѣнокъ. Самъ Федя весь прежній; инымъ онъ не можетъ быть. Онъ какъ бы представляетъ самую первую стадію развитія мыслей Толстого 80-хъ годовъ. Толстовская идеологія, въ которой главную основу составляетъ народничество или, что то же, «кающееся дворянство», началось *со стыда*. «Исповѣдь» и еще раньше «Перепись»— стыдливыя покаянія. Федѣ было стыдно, и оттого онъ не могъ стать предводителемъ дворянства или служить въ банкѣ. «А трудъ?»—спросилъ его Абрезковъ. Федя отвѣтилъ: «пробовали». Едва ли. Именно въ томъ-то и дѣло, что «среда», гдѣ вращается Федя, знаетъ дѣятельность, проявленіе личности на путяхъ общественности, либо на путяхъ своихъ собственныхъ дѣлъ, а трудъ ей чуждъ; онъ неизвѣстенъ самъ по себѣ, какъ нѣчто необходимое; какъ то, отчего зависитъ жизнь, онъ не извѣстенъ. Трудъ своего рода моральный подвигъ для Протасовыхъ и Абрезковыхъ. Нѣтъ вообще мѣста нормальному труду во всей идеологіи Толстого. Крестьянская работа—да. Работа—образъ жизни человѣка, живущаго натуральнымъ хозяйствомъ, это было понятно Толстому, и подвигомъ названо пріобщеніе къ этому труду, а трудъ городской, безпокойный, трудъ за плату, трудъ— хлопоты, нѣтъ, если взяться за него, будетъ тоже «стыдно».

Что же тогда? И вотъ какъ нѣкогда, во дни романтизма и «лишнихъ людей», какъ во времена Евгенія Онѣгина и прочихъ свободомыслящихъ дэнди оказался одинъ выходъ—«забыться, пить, гулять». Федя былъ



Д. ГВАРЕНГИ. СЦЕНА СЪ ДЕКОРАЦІЕЙ ВЪ ЛОЖНО-ГОТИЧЕСКОМЪ СТИЛѢ.
ПРОЕКТЪ БОЛЬШОГО ТЕАТРА ДЛЯ С.-ПЕТЕРБУРГА.

дурнымъ мужемъ и стыдился этого, очень стыдился, но—не знаю какъ лучше выразиться—Федя сталъ дурнымъ, потому что онъ хорошій.

Въ той прежней Россіи, скрещивались романтизмъ Апухтина и романтизмъ «оцыганившихся», эти чарующія мечты о грустныхъ страстяхъ, о «часѣ роковомъ» о дамѣ «съ чудной такою душою» и залихватскія, но лишь дразнящія тою же грустью поѣздки «дорогой извѣстною», туда, гдѣ длятся «ночи безумныя». и зажигаютъ страсти блестящія полымемъ «очи черныя». Такъ было для многихъ и изъ тѣхъ, кто сталъ позже толстовцемъ. Федя не пошелъ дальше. Бѣдный Федя! Если Федя долженъ былъ стать «живымъ трупомъ», то потому, что не коснулась его живая вода. Онъ только погибалъ отъ стыда; онъ ни одного усилія не сумѣлъ еще сдѣлать, чтобы отъ «покаявшагося дворянина» черезъ «народничество» пойти на поиски за тѣмъ «царствомъ божіимъ», что всегда «внутри насъ». А были данныя. Много отдалъ своего завѣтнаго Левъ Толстой бѣдному Федѣ Протасову. Не одинъ только святой стыдъ, первый императивъ Толстовской морали, не одну только любовь къ простой пѣснѣ, гораздо болѣе совершенной, чѣмъ осложненная и нездоровая въ своемъ осложненіи музыка «Крейцеровой сонаты». О художественныхъ способностяхъ Вронскаго Толстой отозвался довольно пренебрежительно. Федю онъ сдѣлалъ писателемъ. Ему дано высокое дарованіе.

Такъ на фонѣ прежней, знатной и наивной, непочатой Россіи и среди тѣхъ, кому работа—высшій недостижимый моральный подвигъ, выступаетъ горестная, заблудшая и добрая фигура кутилы-Феди, и краситъ собою Федя эту Россію Карениныхъ, Абрезковыхъ, Афремовыхъ Стах[овыхъ], какъ нѣкогда украшали ее Вронскіе, Левины, Стивы Облонскіе.

Оттого непріятно, ни въ коемъ случаѣ не надо, вторженія въ замыселъ Льва Толстого «горьковщины». Не въ умаленіе Максиму Горькому говорю. Но стиль другой, другая школа, все по другому, даже тѣ же самыя мысли и принципы, что общи у Льва Толстого и у Горькаго, а такихъ не мало,—по иному у каждаго изъ нихъ продуманы и прочувствованы. «Грязная комната трактира» совсѣмъ не ночлежка изъ «На днѣ».

Федя—«бывшій человѣкъ» и не босякъ. У Льва Толстого сказано: «опустившій и оборванный», упоминается Бурковъ домъ. Но самое понятіе о «Живомъ трупѣ» не имѣетъ ничего общаго съ горьковскимъ «бывшимъ человѣкомъ». Только сравните барона изъ «На днѣ» съ Федей Протасовымъ. Преувеличенно не надо понимать и «паденіе» Феди, въ сценѣ посѣщенія его Абрезковымъ. До самаго своего мнимаго самоубійства Федя ѣздитъ къ цыганамъ и кутитъ въ средѣ богатой молодежи московской После мнимаго самоубійства онъ «опустился», но это не значитъ обосячился. Вмѣсто большихъ ресторановъ, гдѣ половые знаютъ его по имени и отчеству теперь, волей-неволей—грязные трактиры. Но мнѣ вспомнилось, когда я смотрѣлъ на Федю Протасова въ исполненіи г. Аполлонскаго, одна сцена изъ «Воскресенія». Чтобы быть ближе къ тюрьмѣ Нехлюдовъ поселился въ маленькой грязной гостинницѣ. Сюда зашла къ нему сестра. Ее поразило, что въ этой обстановкѣ она увидѣла обычныя вещи брата, его привычки къ аккуратности и чистоплотности. Бѣдный Федя! Онъ такъ покаялся, онъ такъ устыдился, прежняго облика не осталось, но и оборваннымъ долженъ онъ былъ сохранить свою порядочность.

⁂

Самое трудное для постановки и самое парадоксальное въ «Живомъ трупѣ»—частыя перемѣны мѣста дѣйствія. Картины мѣняются еще какъ-то параллельно: міръ Феди, потомъ міръ Лизы и Каренина, опять Федя, опять Лиза и Каренинъ и т. д. Конечно, «Живой трупъ» не оконченъ. Такъ писалась драма; такою-ли вышла бы она въ свѣтъ? Мы не знаемъ этого. Однако, ясно, что подобный замыселъ былъ кореннымъ образомъ необходимъ. Черезъ эту форму и видна сущность. Она *въ одинаковой моральной цѣнности обоихъ міровъ*. Правы—Лиза и Каренинъ. Нѣтъ основаній обвинять ихъ. Второй бракъ для Лизы настолько дѣло законное и правое, что яснѣе другихъ чувствуетъ это самъ Федя. Но представьте себѣ, что не появился бы передъ вами Федя вовсе. Тогда что же? Судя по разсказамъ о немъ, какой же это мужъ? Прямо ужасъ что такое. Конечно, надо отдѣлаться отъ такого мужа. Но тотчасъ послѣ одной изъ сценъ между Лизой и Каренинымъ мы видимъ самого Федю въ его обстановкѣ. Впечатлѣніе не мѣняется въ томъ смыслѣ, что второй бракъ—неизбѣжность. Однако, влечетъ къ себѣ Федя. Онъ больше, чѣмъ Лиза и Каренинъ. Каренинъ будетъ и былъ бы прекраснымъ мужемъ, а лучшій человѣкъ изъ нихъ двухъ Федя. Тутъ загадка.

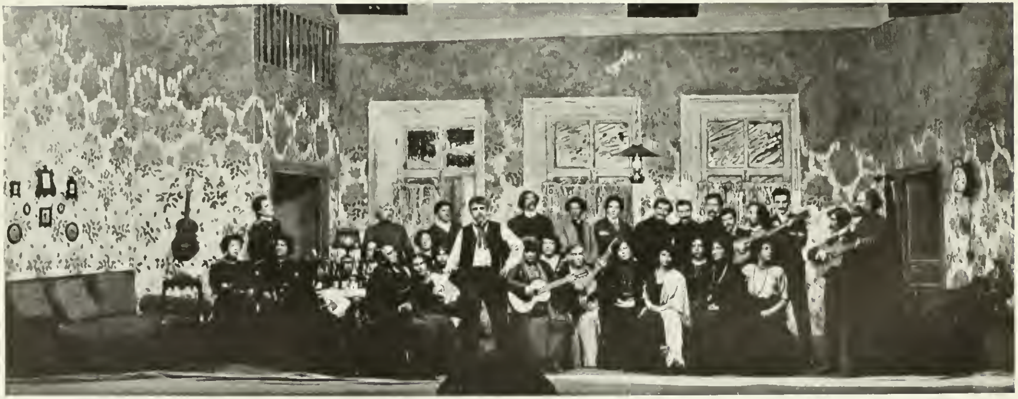
Параллелизмъ формы какъ будто приводитъ къ сознанію совершенно другому, чѣмъ въ «Аннѣ Карениной». Нельзя не быть на сторонѣ Анны и Вронскаго. Несчастье—да. Ужасенъ вопросъ ребенка, но живая жизнь, манящая, красивая, настоящая жизнь оправдываетъ Анну и Вронскаго, а мертвенность Каренина, отъ противоположнаго, по своему. тоже оправдываетъ Анну и Вронскаго. Не было «настоящей любви» между Анной и Каренинымъ. Не было и настоящаго брака. Новый Каренинъ не совсѣмъ другой, чѣмъ прежній. Онъ тоже «скучный». Но онъ вполнѣ хорошій человѣкъ и поступаетъ онъ совершенно правильно. Въ «Живомъ трупѣ» когда-то существовала только одна формула: я и она. Никакого «онъ» и никакой другой и не могло быть, потому что Протасовы любили другъ друга настоящей любовью, и бракъ былъ настоящій, а Каренинъ не только строго порядочный человѣкъ, но еще и «скучный». Все это испортилъ Федя и испортилъ вовсе не ради «другой». Цыганка Маша появилась, уже когда все было разрушено. Значитъ, подобрано такое положеніе вещей, когда казалось бы никакой нѣтъ трагедіи. Просто въ такихъ случаяхъ нужно, чтобы имѣли право мужъ и жена разойтись. Что тутъ подѣлаешь? Любили другъ друга, но мужъ оказался невозможнѣйшимъ кутилой, бросилъ жену и ребенка. Замѣтьте, Федя о ребенкѣ даже и не вспоминаетъ. Въ чемъ же дѣло? И вдругъ изъ за того, чтобы не производить всей этой операціи развода, этотъ мужъ-кутила долженъ превратиться въ «живой трупъ»? Нелѣпость какая-то. А разводъ у Толстого, конечно, возможенъ. Нѣтъ и тѣни намека на то, что церковь или государство помѣшали бы камергеру и дѣйствительному статскому совѣтнику, Виктору Михайловичу Каренину, развести съ мужемъ жену своего друга дѣтства Протасова и жениться на ней.

На Льва Толстого смотрятъ обыкновенно, какъ на мыслителя, въ дѣлахъ вѣры стоящаго ближе къ протестантизму, чѣмъ къ православію. И вотъ этотъ то, отошедшій отъ православія и сблизившійся съ протестантизмомъ мыслитель, изображаетъ намъ человѣка, который при всемъ безобразіи своихъ страстей, кутила, пьяница, бездѣльничающій прожигатель жизни, потому что онъ позналъ «настоящую любовь» не можетъ рѣшиться совершить формальностей развода. Видя, что, по его винѣ, на немъ лежитъ моральный долгъ освободить свою жену, онъ предпочитаетъ самоубійство.

Разводъ, какъ право, одна изъ основъ протестантскаго взгляда на бракъ. Церковь заключаетъ бракъ, но бракъ для протестанта—не таинство. Это дѣло людей. только людей. Молятся люди о счастіи въ бракѣ, но сама ихъ свободная воля дѣлаетъ выборъ. Взглядъ скромный, признающій немощь человѣческую, не претендующій, что человѣческія, только человѣческія дѣла вершитъ Божья воля. А люди могутъ ошибаться, даже гдѣ немощному человѣку прожить безъ постоянныхъ паденій и ошибокъ? Оттого нужно, чтобы могли люди разводиться и вступать въ новые браки. Великій Мильтонъ одну изъ первыхъ своихъ религіозно-политическихъ брошюръ посвятилъ вопросу о разводѣ: «Doctrine of Discipline and Divorce» (1643). Левъ Толстой не высказался по этому поводу ни въ одномъ изъ своихъ религіозно-наставительныхъ сочиненій, но вотъ въ этомъ геніальномъ набросокѣ, который, чѣмъ болѣе въ него вчитываешься и вдумываешься, тѣмъ больше цѣнишь, въ «Живомъ трупѣ» содержится доктрина о бракѣ, не признающая развода.

Непризнаніе развода одно изъ основъ каѳолическаго взгляда на бракъ. Бракъ таинство, бракъ не только человѣческое дѣло; людямъ не подлежитъ по своему произволу расторгать содѣланное на вѣки. Страданіе въ несчастномъ бракѣ—путь неисповѣдимый. Таковы возраженія противъ развода каѳолическихъ церквей, и у западной церкви, какъ правило, развода нѣтъ вовсе.

Не этими высокими побужденіями руководился Федя Протасовъ,



„ЖИВОЙ ТРУПЪ" Л ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА. (Д. I, КАРТ. 2. У ЦЫГАНЪ).

когда одновременно считалъ, что жена его имѣетъ всѣ права соединить свою судьбу съ другимъ и самъ оставилъ ее, а въ тоже время не рѣшался на «грязь» развода. Какъ будто въ его чувствахъ по этому поводу совсѣмъ другое. Кн. Абрезковъ говоритъ въ разговорѣ съ Федей, что онъ не раздѣляетъ православныхъ воззрѣній семьи Карениныхъ, что «шире смотритъ на вещи». А Федя о Каренинѣ отзывается: «его тупая прямолинейность, консерватизмъ». Но такъ сложились обстоятельства, что именно Каренинъ настаиваетъ на разводѣ, а Федя, считающій свою жену «совершенно свободной», находитъ настолько тяжелыми условія развода, что лучше ужъ самоубійство. Федя чувствуетъ, очевидно, не какъ православный, но, конечно, еще съ меньшимъ правомъ можно сказать, будто Федя настолько «шире смотритъ на вещи», чѣмъ кн. Абрезковъ, что и предлагаетъ Каренину гражданскій бракъ со своей женой. Неужели же онъ готовъ лишить себя жизни или въ лучшемъ случаѣ превратить себя въ «живой трупъ», только потому, что Каренинъ и Лиза хотятъ соединиться не гражданскимъ, а церковнымъ бракомъ? Мы знаемъ, какъ смотрѣлъ Толстой на гражданскій бракъ изъ «Анны Карениной». Вѣдь ничего подобнаго Федя не можетъ пожелать для своей жены.

Мы вернулись къ теоремѣ, заключающейся въ чисто формальномъ замыслѣ «Живого трупа». Когда нарушена формула: я и она, когда на мѣсто ея является другая: «я, онъ, она» можетъ получиться только одно: онъ и она + живой или мертвый трупъ.

Можетъ быть бракъ и вовсе не таинство. Можетъ быть, бракъ дѣло только человѣческое, слишкомъ человѣческое. Ошибается самая настоящая любовь жалкаго, заблуждающагося племени людей. Ошибается тотъ или та, кто любитъ и надѣется на «стерпится—слюбится», не взирая на то, что нѣтъ надежды. И надо исправлять ошибки. Разводъ созданъ для этого. Такъ думаютъ тамъ на западѣ. Но два русскихъ писателя, одинъ сидя въ тюрьмѣ, наканунѣ превращенія въ живой трупъ, на самой зарѣ самыхъ первыхъ мгновеній забрежжившаго освобожденія, и другой, болѣе близкій къ этому писателю, чѣмъ это привыкли думать, но дожившій до самыхъ полныхъ, могучихъ духовныхъ силъ силача, ушедшій изъ жизни, лишь когда исполнилъ все земное, оба они рѣшили иначе. Теперь знаемъ мы, что оба они выносили въ своихъ сердцахъ и что сказали объ этихъ трехъ формулахъ единственно возможныхъ: онъ и она + живой или мертвый трупъ, или онъ и она + я и другой. либо другая. Оба они отвергли третью формулу. Да оба. Можетъ быть только теперь, только при свѣтѣ этого геніальнаго посмертнаго наброска Льва Толстого, воочію ясна самая завѣтная и потому самая скрытая мысль романа Чернышевскаго «Что дѣлать». Его непремѣнно надо перечесть, чтобы понять «Живой трупъ», а mutatis mutandis и безъ него нельзя понять «Живой трупъ». Тутъ какая-то особая, еще не замѣченная, не только историко-культурная, но бытовая, національная, наша собственная русская преемственная связь.

Снаружи веселымъ пикникомъ кончается «Что дѣлать». Все разрѣшили и ко благу привели пригрезившіеся Чернышевскому мудрецы: Вѣра Павловна, Кирсановъ и Бьюмонтъ-Лопуховъ. И благомъ оказалось именно формула: онъ и она + я и другая, либо другой. Живой трупъ тамъ—только остроумное изобрѣтеніе, почти шутка. Лопуховъ живъ; даже шире развертывается его жизнь съ тѣхъ поръ, какъ онъ сталъ живымъ трупомъ. Американецъ Бьюмонтъ подчинилъ жизнь; его полюбила прекрасная молодая дѣвушка. Побѣдителемъ, ведущимъ жизнь на привязи, какъ спасенная царевна вела въ городъ дракона, вернулся онъ въ домъ Вѣры Павловны, чтобы стать другомъ ея и Кирсанова, какъ раньше его и ея другомъ былъ Кирсановъ. Но вѣдь все это у мудрецовъ, у вожделѣнныхъ теоретиковъ и практиковъ жизни. Все это утопія. А когда закончилось она всеобщимъ благополучіемъ, все таки слагается въ разговорѣ Бьюмонтъ: Лопухова съ его будущей женой, спасенной опытомъ Кирсанова, Катериной Васильевной Полозовой, такой парадоксъ: «*замужъ должны выходить только вдовы*». Замѣтьте: вдовы, а не разведенныя; замѣтьте также, если тутъ же прозвучалъ сродный парадоксъ: «дѣвушкамъ должно быть запрещено выходить замужъ», то это, конечно, лишь парадоксъ, предупреждающій; онъ говоритъ: смотрите, чтобы для счастья вашего, для настоящаго брака не потребовалось бы стать вдовами, либо если о мужчинахъ,—вдовцами. Такъ узаконена въ сущности вовсе не формула: онъ и она+я и другая, либо другой, а именно та, гораздо болѣе строгая, вовсе не благополучная формула, развитая Львомъ Толстымъ: онъ и она+живой трупъ.

Много предразсудковъ разрушилъ Чернышевскій. Зачарововалъ онъ читателей своими героями, разумными людьми, лишенными предразсудковъ. Но одинъ предразсудокъ онъ сохранилъ: предразсудокъ о настоящей любви и настоящемъ бракѣ, т. е. любви на всю жизнь и любви только въ бракѣ. Теперь предразсудки эти пали; такъ разбиты они въ черепки, что даже жаль ихъ. Жаль этихъ милыхъ старинныхъ побрякушекъ, которыми украшалась жизнь, какъ индѣецъ украшаетъ себя скальпами. Тѣ, кто плохо понялъ Чернышевскаго и, не понявъ его, сталъ зачитываться Ницше, чтобы и его тоже понять вкривь и вкось, превратили вопросы любви въ вопросы пола. И вотъ, изъ гроба, великій старецъ обновилъ завѣтный парадоксъ Чернышевскаго и вернулъ къ вопросамъ любви и брака: женщины выходятъ замужъ вторично только вдовами, мужчины вторично женятся только вдовцами. И сказалъ онъ еще намъ, слѣдующему поколѣнію, сказалъ для тѣхъ, кто старался хорошо понять и Чернышевскаго, и Ницше, т. е. кто вообще способенъ понимать, сказалъ вмѣстѣ съ полякомъ Пшибышевскимъ: *страшно отмщаетъ за себя любовь*, что значитъ въ практическомъ примѣненіи: любите только одинъ разъ, чтобы не стать трупомъ или не переступить черезъ трупъ.

Волнуется тамъ, на западѣ въ городахъ торопливое и занятое человѣчество; на ходу, не успѣвая любить, превращаетъ оно бракъ либо въ грязь вдвоемъ, либо въ дурную обузу, достойную свала. И свальная любовь, эта любовь городская, грозитъ, и манитъ, и чаруетъ, проповѣдуетъ себя и улыбается своей мимолетной, на спѣхъ возникающей ласковостью. А тутъ на востокѣ, у славянъ, куда тоже ринулась городская любовь, вмѣстѣ со всей городской обстановкой жизни, съ телеграфами и фабриками, съ исходомъ изъ деревень, съ парламентаризмомъ и грюндерствомъ, въ этой странѣ мужиковъ, на классической родинѣ народничества, сохранились еще какіе-то древніе устои православно-мужицкой, деревенской любви, не знающей осложненій. любви на всю жизнь, въ правильномъ бракѣ и для хорошей хозяйственной жизни. Самые великіе опрокидыватели цѣнностей, Чернышевскій и Л. Толстой, напоминаютъ объ этой любви въ бракѣ, любви единой. Пусть западъ и западники, пусть всѣ мы, влекомые въ потокѣ городского уклада, туда, гдѣ скалитъ пасть свою демонъ городовъ-чудовищъ, на страшную какъ орудія пытки и жгучую какъ лава мостовую городовъ, принесемъ наше самое дорогое воспоминаніе, самую днями давнюю и оттого самую живучую вѣру, вѣчную полюбовную думу: одна любовь, одинъ бракъ и любовь въ бракѣ суженнаго съ суженной изъ вѣка въ вѣкъ.

---

# АКТЕРЫ-ПИСАТЕЛИ *).

## II. МАТЕРЬЯЛЫ ДЛЯ БІОГРАФІИ В. Н. АНДРЕЕВА-БУРЛАКА.

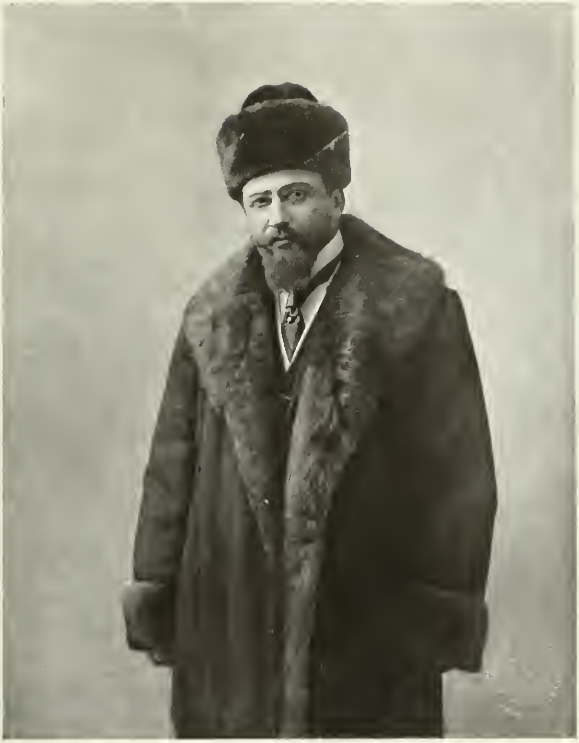
### Б. ВАРНЕКЕ.

СРЕДИ актеровъ, подвизавшихся на русской сценѣ во второй половинѣ XIX-го вѣка, одно изъ первыхъ мѣстъ по праву принадлежитъ покойному В. Н. Андрееву-Бурлаку или просто Бурлаку, какъ особенно охотно звали его и театралы, и личные пріятели, въ которыхъ у него никогда и нигдѣ недостатка не было.

Бурлакъ вполнѣ оправдывалъ укрѣпившееся за нимъ прозвище: «артельный парень». Стоило ему появиться въ какомъ нибудь городѣ даже на нѣсколько гастролей, и сейчасъ же откуда то набиралась вокругъ него людная компанія и давнившихъ пріятелей и вновь пріобрѣтенныхъ знакомцевъ. Съ самаго начала поздняго актерскаго утра забирались они къ нему въ номеръ, въ трактирѣ встрѣчали его послѣ репетиціи и сидѣли тамъ съ нимъ чуть ли не до самаго спектакля съ тѣмъ, чтобы снова

---

*) См. Ежег. Имп. Т. 1890, IV, 13—32.



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ КАРЕНИНА.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

встрѣтить его за тѣмъ же столикомъ и по окончанiи спектакля и уже не разставаться до самаго разсвѣта.

Такъ вся жизнь Бурлака проходила на людяхъ и списокъ его знакомыхъ навѣрно превышалъ не одинъ десятокъ тысячъ.

Но вотъ умираетъ Бурлакъ.

Газеты всей Россiи отозвались на его смерть теплыми некрологами. Задушевно помянули его прiятели... и пошли чествовать новыхъ талантовъ, окружать новыхъ кумировъ. И память о Бурлакѣ съ годами стала все больше и больше тускнѣть. Даже въ родномъ ему Поволжьѣ, которое онъ особенно любилъ и гдѣ талантъ его расцвѣталъ особенно пышно и ярко, теперь уже осталось немного театраловъ, которые помнили бы его, какъ слѣдуетъ. Въ столицахъ онъ игрывалъ неподолгу и съ большими перерывами. Поэтому среди столичныхъ литераторовъ—а гдѣ у насъ въ провинцiи литераторы?—у него не было такихъ прочныхъ связей, какiя успѣлъ завязать хотя бы покойный его товарищъ и во многомъ единомышленникъ М. И. Писаревъ.

Вотъ почему и литература мемуаровъ бѣдна обстоятельными о немъ воспоминанiями. Только А. В. Амфитеатровъ посвятилъ ему нѣсколько теплыхъ страничекъ. Боюсь, что пройдетъ немного еще лѣтъ и имя Бурлака будетъ такъ же забыто, какъ основательно успѣли мы забыть хотя бы современника Гоголя, Соленика, талантъ котораго, по отзыву очевидцевъ, мало чѣмъ уступалъ «самому Михаилу Семеновичу». Но Щепкинъ царилъ въ Москвѣ, собирая вокругъ себя всѣхъ крупныхъ людей цѣлой половины минувшаго вѣка, а Соленикъ не выѣзжалъ съ юга.

Между тѣмъ такого забвенiя Бурлакъ не заслуживалъ. Стоитъ только вспомнить «Кручину» и роль Недыхляева, чтобы сразу воскресла въ памяти удивительная игра Бурлака въ этой роли. Много актеровъ бралось потомъ за эту роль, и многiе изъ нихъ играли прекрасно, но того, что дѣлалъ изъ этой вовсе уже не первоклассной роли Бурлакъ, они не достигали. И такихъ ролей въ его репертуарѣ было не мало.

Затѣмъ Бурлакъ создалъ свой особенный жанръ. Онъ читалъ очень охотно и «Записки сумасшедшаго», и «Разсказъ капитана Копѣйкина», и особенно «Разсказъ Мармеладова». Эти сцены имѣли рѣдкостный успѣхъ. Развѣ одинъ только И. Ѳ. Горбуновъ могъ поспорить успѣхомъ своихъ разсказовъ: афиша, обѣщавшая такое чтеніе Бурлака или Горбунова, одинаково обезпечивала полный сборъ. Но Горбуновъ былъ комикъ, Бурлакъ же въ своихъ разсказахъ давалъ рѣдкую по яркости и глубинѣ вспышку настоящаго трагическаго генія.

Не долгъ ли нашъ, хоть чѣмъ можемъ, помѣшать времени покрыть забвеніемъ это дорогое для русскаго театрала имя? Игры его намъ не воскресить, но зато стоитъ напомнить про другую его работу, въ которой онъ, видимо, излилъ свою душу и выразилъ, какъ успѣлъ и какъ умѣлъ то, что передумалъ о задачахъ и сущности своего искусства. Я имѣю въ виду тощую брошюрку, напечатанную кое-какъ сбитымъ шрифтомъ на отвратительной бумагѣ. Но вы забываете про эту неказистую внѣшность, когда читаете на ея заглавномъ листѣ: Драматическое искусство. Публичныя лекціи артиста В. Н. Андреева-Бурлака. I. Сцена и жизнь. Одесса. 1886. 24 страницы въ мелкую осьмушку.

Стало быть этой библіографической рѣдкости исполнилось ровно 25 лѣтъ.

Наши артисты такъ рѣдко берутся за перо, да еще въ особенности по теоріи искусства, что остановиться на ней безусловно стоитъ.

Возникла эта брошюрка при такихъ обстоятельствахъ.

На зиму 1886 г. В. Н. Андреевъ-Бурлакъ кончалъ къ антрепренеру Лелеву-Вучетичу, который тогда держалъ драму въ Одесскомъ русскомъ театрѣ. Труппа у него была собрана выдающаяся и въ ея составъ входили: г-жи Волгина, Глама-Мещерская, Яблочкина, Алексѣева, Петипа, Пушкина-Вучетичъ, Виноградова, Степанова, самъ антрепренеръ Лелевъ-Вучетичъ, Андреевъ-Бурлакъ, Маріусъ Петипа, Стрѣльскій, Чужбиновъ, Рутковскій, Журинъ и др.

Сезонъ открыли 30 августа «Ревизоромъ» съ Бурлакомъ въ роли Городничаго и Петипа—Хлестаковымъ.

Какъ и слѣдовало ожидать, Бурлакъ сразу занялъ выдающееся мѣсто въ труппѣ, выступая въ коронныхъ роляхъ своего репертуара, напримѣръ, въ роли Недыхляева изъ «Кручины» Шпажинскаго, а сверхъ того въ качествѣ исполнителя отдѣльныхъ сценъ, причемъ особенный успѣхъ выпадалъ на долю исполняемыхъ имъ «Повѣсти капитана Копѣйкина», «Записокъ сумасшедшаго», разсказа Мармеладова и сценъ изъ «Братьевъ Карамазовыхъ». (Объ исполненіи имъ этихъ сценъ см. «Одесскій Листокъ» 1886 г. № 338).

Но сценическая дѣятельность не удовлетворяла Бурлака и 30 ноября въ Новомъ театрѣ, находившемся тогда въ помѣщеніи клуба ремесленниковъ, онъ прочелъ въ 1 часъ дня публичную лекцію о сущности сценическаго искусства, что было встрѣчено съ большимъ сочувствіемъ со стороны многочисленныхъ слушателей (см. отчетъ въ «Одесскомъ Листкѣ» № 322). Съ 13-го декабря въ помѣщеніи драматическаго отдѣленія Одесскаго общества изящныхъ искусствъ на Преображенской улицѣ, начались практическія занятія по драматическому искусству подъ руководствомъ В. Н. Андреева-Бурлака. Какъ видно изъ объявленія дирекціи отдѣленія, помѣщеннаго, напримѣръ, въ 316 № «Одесскаго Листка» за тотъ годъ, занятія были разсчитаны на 4-мѣсячный курсъ, причемъ съ каждаго участника взималось по 5 рублей въ мѣсяцъ или по 15 рублей за весь курсъ. Занятія происходили два раза въ недѣлю по вечерамъ.

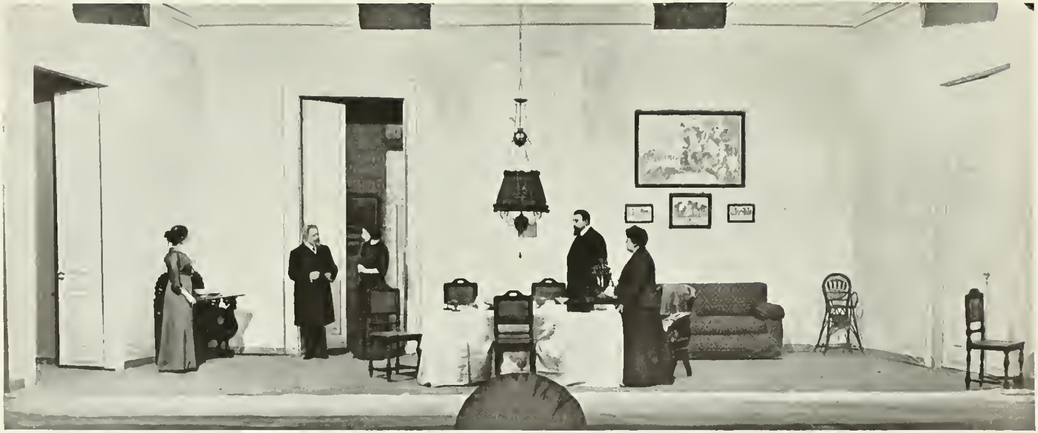
Какъ и всякому преподавателю драматическаго искусства, Бурлаку надо было считаться съ весьма распространеннымъ мнѣніемъ, будто сценическому искусству въ школѣ научиться нельзя и что только опытъ, пріобрѣтаемый путемъ службы въ труппахъ можетъ доставить все то, чѣмъ долженъ обладать настоящій артистъ. Вмѣсто теоретическаго опроверженія этого предразсудка, подрывающаго всю основу преподаванія сценическаго искусства, Бурлакъ прибѣгаетъ къ доказательству «отъ противнаго» и такъ рисуетъ то, что ожидаетъ на сценѣ начинающаго, неподготовленнаго къ сценической дѣятельности: «Положимъ, говоритъ Бурлакъ, его приняли на такъ называемыя выходныя роли. Проходятъ долгіе мѣсяцы безмолвнаго шатанія по сценѣ, пока, наконецъ, да и то почти всегда случайно—счастливецъ получилъ роль «безъ ниточки», въ которой, среди ремарокъ въ десять строкъ, стоитъ безсмысленное «дома-съ» или «слава Богу». Посмотрите, какъ выходя на сцену, онъ дрожитъ; какъ неувѣренно, съ испугомъ, пробормоталъ онъ свое «слава Богу». Спросите его, какъ онъ сказалъ?—онъ не знаетъ, онъ не слыхалъ самого себя; а слышать самого себя—есть одно изъ важнѣйшихъ условій сценической дѣятельности.

Опять идутъ мѣсяцы. пока снова его не выпустятъ въ роли какого нибудь доктора, призваннаго спасти умирающаго.

— Успокойтесь, говоритъ онъ окружающимъ, опасности нѣтъ! Но зрители—не вѣрятъ. Докторъ такъ самъ растерянъ, что ищетъ сердце съ правой стороны груди, чѣмъ возбуждаетъ смѣхъ публики и репрессаліи со стороны режиссера и актеровъ.

Актеръ попадаетъ въ анекдотъ, надолго лишается ролей и вновь шатается безъ всякаго дѣла. Никто не принимаетъ въ немъ участія, никто не покажетъ ему, какъ надо сдѣлать; съ него только требуютъ, чтобы было сдѣлано. Режиссеръ занятъ общей постановкой, ему некогда заниматься съ каждымъ отдѣльно, ему нужны готовые актеры, усвоившіе себѣ сценическіе пріемы. Онъ безъ церемоніи отбираетъ роль у неспособнаго, быть можетъ, новичка и передаетъ его опытной бездарности.

Наконецъ новичекъ настолько освоился со сценой, что не боится выходить передъ публикою, ему даютъ маленькія рольки, но онъ не знаетъ пьесы; у него есть двадцать, тридцать фразъ, но къ кому онъ обращается съ ними, ему неизвѣстно. На репетиціи ему укажутъ только: «это вы говорите Бурлаку, это—Волгиной». А кого играетъ Бурлакъ—онъ не знаетъ. Онъ даже не понимаетъ, что онъ самъ такое. Изъ приказанія: «Надѣньте какой нибудь сѣденькій паричекъ», онъ только узнаетъ, что играетъ старика. Тутъ опять задача, какъ сдѣлаться старикомъ? На помощь является парикмахеръ, который жженой подмазкой (красокъ маленькимъ актерамъ не даютъ) начинаетъ на его физіономіи рисовать не то карту Италіи, не то Волгу съ притоками. Утерявши всякій человѣческій видъ, онъ совершенно исчезаетъ въ кафтанѣ, сшитомъ на Минина или Пожар-



Г—ЖА СТАХОВА (САША). Г. К. ЯКОВЛЕВЪ (ДОКТОРЪ). Г—ЖА СТРАВИНСКАЯ (ЛИЗА). Г. ЮРЬЕВЪ (КАРЕНИНЪ). Г—ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА (АННА ПАВЛОВНА)
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. II, КАРТ. 1).

скаго и путаясь въ его нескончаемыхъ фалдахъ, выступаетъ передъ публикой. Сначала ему неловко, какъ будто стыдно чего то, но постепенно онъ теряетъ всякій стыдъ, перестаетъ интересоваться сценой, привыкаетъ къ безцѣльному шатанію за кулисами и дѣлается завсегдатаемъ какого нибудь театральнаго капернаумчика, гдѣ, въ средѣ себѣ подобныхъ, пьетъ горькую, жалуясь на судьбу и на то, что его затерли».

«Можетъ быть одинъ изъ десяти, случайно, вылѣзетъ изъ этого омута и промаявшись по разнымъ театрамъ, наконецъ, попадетъ въ какое-нибудь захолустье, гдѣ за неимѣніемъ лучшаго актера начинаетъ разыгрывать первыя роли, копируя въ нихъ недостатки видѣнныхъ актеровъ. Играетъ онъ эти роли спѣшно, безъ должной подготовки, по суфлеру. Года въ три или четыре онъ пріобрѣтаетъ репертуаръ и апломбъ, т. е. нахальство. Съ этими данными актеръ является на большую провинціальную сцену и вдругъ—о ужасъ!—проваливается! Вотъ тутъ то для него наступаетъ страшный моментъ. Хорошо, если онъ свою неудачу объяснитъ ложной подготовкой и рѣшится занять на большой сценѣ болѣе скромное, чѣмъ предполагалъ, мѣсто—тогда онъ спасенъ! Пріобрѣтенная имъ опытность, недостаточная для исполненія первыхъ ролей, можетъ оказаться достаточной для ролей несложныхъ и актеръ дѣлается замѣтнымъ лицомъ въ труппѣ, къ нему относятся внимательно и, если онъ только человѣкъ талантливый, онъ быстро сброситъ всю фальшь, скоро отрѣшится отъ пріобрѣтенныхъ дурныхъ привычекъ и рафинированный такимъ образомъ, начнетъ свою чисто артистическую карьеру. Вотъ какимъ долгимъ трудомъ, оскорбительнымъ путемъ, не подготовленный человѣкъ достигаетъ сценическаго опыта» (стр. 7—9).

Я нарочно цѣликомъ выписалъ эти замѣчанія артиста, который самъ прошелъ такой тернистый путь сценическаго саморазвитія и навѣрно сотни разъ имѣлъ случай на своихъ менѣе удачливыхъ товарищахъ наблюдать то же самое. Поэтому то ему и удалось такъ выпукло изобразить «вѣчно юную» исторію страданій актерскаго люда. Получилась исторически вѣрная страница нашей театральной жизни. И въ ней сразу обнаружился весь трезвый умъ Бурлака. Самые заклятые враги школьной подготовки артисты— это актеры, не прошедшіе школы и жестоко за это поплатившіеся. Бурлакъ былъ выше такихъ личныхъ разсчетовъ.

Въ началѣ своей лекціи Андреевъ-Бурлакъ пытается дать опредѣленіе сценическаго искусства и установить его задачи. «Цѣль и задачи драматическаго искусства, на взглядъ автора, состоятъ въ томъ, чтобы чрезъ посредство актера и создаваемыхъ имъ живыхъ образовъ воспроизводить на сценѣ жизнь, объяснять ея явленія и быть для человѣчества, такъ сказать, нагляднымъ учебникомъ этой жизни.

Актеръ долженъ умѣть придать безплотному образу, созданному поэтомъ, реальную форму, которая бы соотвѣтствовала характернымъ, душевнымъ особенностямъ этого образа. Въ этомъ случаѣ актеръ является какъ бы самостоятельнымъ дѣятелемъ и служитъ посредствующимъ звеномъ между поэтомъ и публикой. Драматическое искусство дополняетъ, толкуетъ то или другое поэтическое произведеніе; оно переводитъ его на языкъ жизни, популяризируетъ его» (стр. 4).

Недостатки этого опредѣленія бросятся сразу же въ глаза, если его сопоставить хотя бы со слѣдующими словами знаменитаго, покойнаго нынѣ, московскаго театрала С. А. Юрьева, который говоритъ: «талантъ сценическаго артиста заключается въ художественномъ воплощеніи образа, созданнаго поэтомъ, т. е. въ художественномъ превращеніи личности артиста въ личность изображаемаго имъ лица». (Нѣсколько мыслей о сценическомъ искусствѣ. Москва. 1889. Стр. 20). Достоинства этого опредѣленія, совершенно яснаго и законченнаго, состоятъ по преимуществу въ томъ, что С. А. Юрьевъ съ гораздо большой опредѣленностью ставитъ вопросъ, обращая вниманіе только на тѣ стороны сценическаго искусства, которыя являются его исключительной принадлежностью и отдѣляютъ его отъ остальныхъ видовъ художественнаго творчества.

Этого не получилось бы, если бы Юрьевъ сталъ говорить, напримѣръ, не о талантѣ актера, а драматурга; многія свойства дарованія послѣдняго являются общими съ признаками всякаго писателя вообще.

Ясны слова Бурлака объ актерѣ посредникѣ между поэтомъ и зрителями. И едва ли кто-нибудь станетъ на счетъ этого сомнѣваться. Но приведенное выше опредѣленіе сущности сценическаго искусства у Бурлака распадается на двѣ части, причемъ вторая изъ нихъ должна была вызвать не мало сомнѣній у слушателей.

Въ самомъ дѣлѣ, если актеръ—промежуточное звено между замысломъ поэта и фантазіей зрителей, то какимъ же способомъ въ задачи сценическаго искусства можетъ входить «объясненіе явленій жизни такъ, чтобы сцена могла служить для зрителей нагляднымъ учебникомъ жизни?» Въ крайнемъ случаѣ—эта задача могла бы достаться на долю однихъ только драматурговъ, которые, напримѣръ, въ XVIII вѣкѣ и сами вѣрили и другимъ твердили, что «театръ—это школа народная» и, серьезно исповѣдуя взглядъ на такое учительное назначеніе театра, усердно писали пьесу за пьесой для освобожденія человѣчества отъ тѣхъ или другихъ пороковъ.

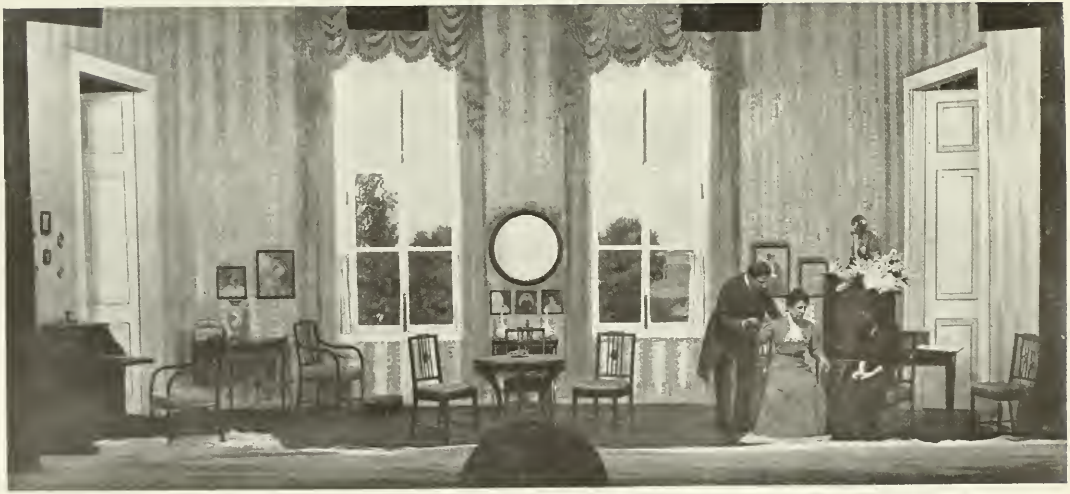
Отголосокъ этой теоріи, какъ всякая рутина, упорно живущей еще въ иныхъ учебникахъ, дошелъ, видимо, до Бурлака, соблазнилъ его наглядной очевидностью «пользы», получаемой отъ театра и потому былъ имъ внесенъ въ разбираемое опредѣленіе задачъ сценическаго искусства. Но Бурлакъ при этомъ не подумалъ, что актеръ не въ силахъ осуществить такой задачи: передавая чужой замыселъ, актеръ самъ по себѣ ничему учить не можетъ.

Такимъ образомъ здѣсь мы видимъ, что Бурлакъ недостаточно отдѣлилъ двѣ совершенно различныя вещи: задачу актера, который можетъ только осуществлять чужой замыселъ, по своему его толкуя, и задачу драматурга, который въ зависимости отъ тѣхъ или другихъ взглядовъ на сущность искусства вообще, можетъ придавать своему произведенію при желаніи и учительную окраску.

И это недостатокъ всей лекціи Бурлака: онъ недостаточно разграничилъ двѣ области; дѣятельность автора драматическаго произведенія и его исполнителя, актера; хотя въ сущности ему, какъ учителю будущихъ актеровъ, нужно было говорить только о послѣдней, но онъ не разъ сбивается и начинаетъ говорить про драму вообще.

Изъ дальнѣйшаго развитія этого взгляда на сущность сценическаго искусства и на его задачи у Бурлака получается, быть можетъ, неожиданно и для него самого тотъ, въ сущности довольно плачевный, выводъ, что драматическое искусство существуетъ только для того, чтобы восполнить недостатокъ фантазіи, которымъ страдаютъ весьма многіе и которые при чтеніи романа, «слѣдя за развитіемъ интриги, упускаютъ общую руководящую идею. На такихъ людей можно дѣйствовать только частными примѣрами, частными указаніями; для нихъ надо общую идею представить въ знакомыхъ имъ осязательныхъ формахъ. Вотъ тутъ-то и приходитъ на помощь драматическое искусство. Оно дѣйствуетъ прямо на чувства зрителя. Передъ нами проходятъ знакомые образы, которые любятъ, ненавидятъ, презираютъ, болѣютъ, умираютъ, радуются, страдаютъ такъ же, какъ живые люди. Слѣдовательно, сущность дѣятельности актера сводится къ умѣнью представить живыхъ людей и ихъ страсти» (стр. 5).

На этомъ мнѣніи необходимо остановиться и разобраться въ немъ не спѣша. Вѣдь здѣсь Бурлакъ говоритъ, что драматическое искусство помогаетъ читателю романа, способному только слѣдитъ за его интригой и лишенному изъ-за скудости фантазіи уяснить себѣ общую руководящую идею романа, ее уловить. Во первыхъ, при чемъ въ данномъ случаѣ читатели романа? Неужели, по мнѣнію Бурлака, драматическое искусство существуетъ только какъ дополнительное средство къ роману? И внѣ всякой зависимости отъ романа стало быть сценическое искусство теряло бы смыслъ своего существованія? Такая чисто служебная роль драмы низводила бы ее на уровень пояснительныхъ картинокъ къ загадочному тексту. Между тѣмъ, не подлежитъ никакому сомнѣнію, что если бы самъ Бурлакъ сдѣлалъ эти невольно напрашивающіеся выводы изъ своихъ собственныхъ словъ и поставилъ приведенные выше вопросы, онъ неминуемо долженъ былъ бы внести въ свое изложеніе столько оговорокъ и притомъ весьма существенныхъ, что отъ всей этой тирады уцѣлѣло бы очень немного. Прежде всего



Г—НЪ ЮРЬЕВЪ (КАРЕНИНЪ). Г—ЖА САВИНА (А. КАРЕНИНА) И Г—ЖА СТРАВИНСКАЯ (ЛИЗА).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ" Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. III, КАРТ. 1).

онъ призналъ бы, что драма имѣетъ совершенно самостоятельное право на существованіе внѣ всякой связи съ романомъ, такъ что ея возникновеніе и расцвѣтъ являются вполнѣ возможными даже въ томъ случаѣ, если бы никакихъ романовъ, или даже, точнѣе говоря, никакой повѣствовательной литературы вообще никогда и не существовало.

Затѣмъ пришлось бы уничтожить и тотъ выводъ, который теперь также вытекаетъ изъ сдѣланнаго Бурлакомъ опредѣленія сущности сценическаго искусства: послѣднее нужно только для такихъ читателей романовъ, которые по скудости своей фантазіи не способны уловить общую ихъ идею. Попутно необходимо отмѣтитъ, что въ этомъ мнѣніи заключается еще одинъ промахъ: способность, называемаа фантазіей, не имѣетъ ничего общаго съ усвоеніемъ руководящей, или вообще, какой либо другой идеи романа. Но даже если и закрыть глаза на эту неточность терминологіи, допущенную Бурлакомъ, спрашивается: а какъ же быть съ тѣми читателями романовъ, которые способны безо всякой посторонней помощи справляться съ идеями читаемыхъ романовъ, и прекрасно ихъ усваиваютъ? Вѣдь по Бурлаку выходитъ такъ, что такимъ способнымъ читателямъ драматическое искусство ничего рѣшительно дать не можетъ отъ себя, оно для нихъ не нужно, и стало быть драматическое искусство обязано всѣмъ своимъ существованіемъ только тому, что не всѣ при чтеніи романа способны уловить его идею. Но тутъ получается еще одно затрудненіе: какъ быть съ тѣмъ наблюденіемъ, что есть очень много произведеній драматическаго искусства, и притомъ принадлежащихъ перу величайшихъ драматурговъ, гдѣ особенную трудность представляетъ именно не что иное, какъ выясненіе общей идеи: стоитъ припомнить въ этомъ отношеніи хотя бы судьбу пьесъ Шекспира: почти каждая изъ нихъ вызвала по нѣскольку совершенно противоположныхъ толкованій своей руководящей идеи. Закрывать глаза на это невозможно, и если бы Бурлакъ припомнилъ это, несомнѣнно, извѣстное ему такъ же хорошо, какъ и всякому, обстоятельство, у него возникъ бы рядъ новыхъ недоумѣнныхъ вопросовъ: само драматическое искусство помогаетъ людямъ, обиженнымъ фантазіей, усваивать общія идеи романовъ, но въ то же самое время идеи его собственныхъ произведеній поддаются истолкованію съ неменьшимъ трудомъ, что же въ такомъ случаѣ служитъ выясненію ихъ идей? Какой новый видъ поэзіи надо изобрѣсти на этотъ не менѣе важный случай?

Можно было бы еще сдѣлать не мало замѣчаній по поводу того опредѣленія сущности сценическаго искусства, которое далъ въ своей лекціи Бурлакъ, но и приведенныхъ замѣчаній, думаю, вполнѣ достаточно для того, чтобы показать, какъ мало удовлетворяютъ эти опредѣленія мало мальски серьезнымъ требованіямъ и сколько возникаетъ затрудненій и непримиримыхъ противорѣчій при первой же попыткѣ сдѣлать изъ нихъ тѣ выводы, которые невольно напрашиваются при желаніи довести до конца высказанное лекторомъ мнѣніе. Это приводитъ неминуемо къ такимъ заключеніямъ, отъ которыхъ самъ Бурлакъ первый бы отказался. Не можетъ же актеръ да и вообще всякій знакомый съ театромъ человѣкъ серьезно думать, что сценическое искусство есть не что иное, какъ вспомогательное средство при чтеніи романовъ для людей со скудной фантазіей? И, конечно, самъ Бурлакъ этого не думалъ; недостаточно продумавъ теоретическую часть своей лекціи, и не имѣя достаточной для себя опоры въ основательномъ знакомствѣ съ теоріей искусства, Бурлакъ, видимо, запутался въ этой дѣйствительно скользкой области. Но это вовсе не умаляетъ интереса приведенныхъ только-что его замѣчаній. Мы видимъ здѣсь съ достаточной опредѣленностью, сколько интересныхъ мыслей въ данномъ направленіи накопилось у Бурлака. И, конечно, не приходится строго винить его, если ему не удалось выразить ихъ съ необходимой ясностью. Этому помѣшали, между прочимъ, и рамки небольшой лекціи, въ которой онъ по неопытности захотѣлъ сразу охватить слишкомъ много весьма сложныхъ и запутанныхъ вопросовъ. Изъ нихъ каждому стоило бы посвятить отдѣльно особую лекцію такого же объема.

Ниже, возвращаясь къ совершенно справедливой мысли о томъ, что актеръ—посредникъ между зрителемъ и авторомъ, Бурлакъ замѣчаетъ: «актеръ не можетъ произвольно видоизмѣнить образъ, созданный этимъ послѣднимъ. Дѣло его пріискать этому образу реальную оболочку, одѣть его во плоть. Гдѣ же у него матеріалъ и средства на это? Они лежатъ въ немъ самомъ. Матеріаломъ служитъ его душа, средствами — внѣшніе его органы. Онъ долженъ отрѣшиться отъ самого себя, забыть привычки, измѣнить манеры, жесты, долженъ въ своемъ голосѣ найти струны для выраженія чужихъ страстей, чужихъ страданій» (стр. 14). Съ этимъ полезно сопоставить такого великаго мастера сцены, какъ Кокленъ.

«Когда актеръ создаетъ свою роль, надо прежде всего, чтобы внимательнымъ и неоднократнымъ чтеніемъ онъ проникъ въ намѣренія автора, выяснилъ значеніе дѣйствующаго лица, вѣрность его истинѣ, воспроизвелъ бы его по собственному плану,—словомъ, чтобъ онъ видѣлъ его такимъ, какимъ онъ долженъ быть. Съ этой минуты у него есть модель. Тогда, подобно живописцу, онъ схватываетъ каждую черту и переноситъ ее не на холстъ, а на самого себя, примѣняетъ къ своему второму *я* всякую подробность этого лица. Онъ видитъ на Тартюфѣ извѣстный костюмъ и надѣваетъ его на себя, видитъ его поступь и подражаетъ ей, замѣчаетъ физіономію и заимствуетъ ее. Онъ приспособляетъ къ этому свое лицо, такъ сказать, выкраиваетъ, рѣжетъ и сшиваетъ собственную кожу, пока критикъ, таящійся въ немъ, не почувствуетъ себя удовлетвореннымъ и не найдетъ положительнаго сходства съ Тартюфомъ. Но это еще не все. Это было бы только наружное сходство, подобіе изображаемаго лица, но не самый типъ. Надо еще, чтобы актеръ заставилъ Тартюфа говорить тѣмъ языкомъ, который ему слышится у Тартюфа, заставить придуманное лицо двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, какъ Тартюфъ». (Кокленъ. Искусство театра. Переводъ А. А. Веселовской. Кіевъ 1909. стр. 8).

Не могъ не коснутся Бурлакъ и того основного вопроса по техникѣ сценическаго искусства, который съ особенной опредѣленностью поставленъ въ знаменитомъ Парадоксѣ Дидро: долженъ актеръ разсчитывать каждый свой шагъ и, какъ бы сильна ни была изображаемыя имъ страсть, ни на минуту не терять точнаго разсчета своихъ движеній, или же онъ можетъ про никаться вполнѣ всѣмъ существомъ своимъ изображаемой страстью, отдавая себя всецѣло во власть изображаемаго чувства, такъ что ни для какихъ разсчетовъ и предварительныхъ плановъ не должно вовсе оставаться мѣста?

На взглядъ Бурлака, разность этихъ взглядовъ есть плодъ неправильнаго пониманія актерскаго творчества и способовъ воспроизведенія ощущеній на сценѣ.

«Во первыхъ, изученіе роли, отдѣлка подробностей, вовсе не исключаютъ увлеченія чувствомъ на сценѣ, точно также страсть, овладѣвшая артистомъ, не освобождаетъ его отъ тѣхъ условныхъ пріемовъ, съ которыми онъ заранѣе сроднился. Напротивъ, изученіе и предварительная разработка подробностей въ роли вноситъ въ исполненіе чувство мѣры, безъ котораго немыслимо никакое художественное созданіе. Вотъ въ этой-то способности отдаваться искренно нахлынувшему чувству въ той мѣрѣ, какая нужна для даннаго момента, и заключается тайна художественнаго творчества. Этимъ свойствомъ и опредѣляется качество артиста. Только при способности искренно и въ мѣру выражать ощущенія артистъ достигаетъ высокаго совершенства. Часто лишняя секунда рыданія или смѣха нарушаетъ сценическую правду и не трогаетъ зрителя. Я говорю сценическую правду потому, что правда жизни и правда подмостокъ не одно и то же. Время и пространство на сценѣ условны: сценическій часъ не содержитъ дѣйствительныхъ 60 минутъ: онъ гораздо короче. Верста на сценѣ не 500 саженъ. Солнце свѣтитъ да не грѣетъ, морозъ не знобитъ. Разъ условны такіе факторы, безъ которыхъ и внѣ которыхъ нѣтъ жизни, то условна должна быть и правда. Актеръ предается отчаянію не такъ, какъ въ жизни, гдѣ человѣкъ страдаетъ для самого себя (?), безъ намѣренія передать эти страданія другимъ. Забота же актера—заставить другихъ страдать своими страданіями» (стр. 10).

И Кокленъ говоритъ: «ложно и смѣшно было бы видѣть верхъ искусства въ томъ, чтобы актеръ забывалъ, что онъ передъ публикой. Если вы до того отожествитесь съ ролью, что, глядя на зрителей, спросите себя:

«что это за люди»?, если вы не будете знать, гдѣ вы,—вы уже не актеръ, а сумасшедшій. И сумасшедшій опасный. Представьте себѣ Гарпагона, перескакивающаго черезъ рампу, чтобы схватить за горло сидящихъ въ оркестрѣ и требовать отъ нихъ своей шкатулки! Повторяю, искусство не въ отожествленіи, а въ изображеніи». (Искусство театра стр. 35).

Такимъ образомъ, и нашъ соотечественникъ и великій французскій артистъ въ сущности говорятъ одно и то же по этому первостепенному вопросу театральной эстетики, примыкая какъ бы ко взгляду, высказанному такъ у знаменитаго Сансона: «актеръ, который хочетъ достичь вершины искусства, отдаетъ роли свое сердце, но сохраняетъ голову» (приведено у С. А. Юрьева: Нѣсколько мыслей, стр. 89).

Какъ человѣкъ большого сценическаго опыта, Бурлакъ прекрасно понималъ громадную важность въ искусствѣ актера чисто внѣшнихъ средствъ, обращая вниманіе своихъ слушателей на такія подробности, которыя, на первый взглядъ, могли показаться весьма несущественными, второстепенными мелочами, но на дѣлѣ имѣютъ первостепенное значеніе для успѣха актера. По этому поводу онъ говоритъ слѣдующее: «Въ жизни, конечно, никто, кромѣ самыхъ отчаянныхъ кокетокъ и господъ альфонсовъ, не думаетъ, куда дѣвать во время разговора руки, какъ поставить ногу? Между тѣмъ, на сценѣ вопросъ о рукахъ вопросъ очень важный. На него обратилъ вниманіе даже Гамлетъ, поставляя актеру на видъ «не рубить руками воздухъ». Начинающій актеръ при выходѣ на сцену больше всего бываетъ занятъ самимъ собой, его мысль далеко отъ произносимыхъ имъ фразъ; онъ думаетъ: громко ли я говорю, такъ ли стою, а тутъ лѣвая рука болтается безъ дѣла, куда бы ее дѣть? Онъ, садясь, чуть не повалитъ кресла; диванъ кажется очень низокъ; сцена тѣсна, ноги точно приросли къ ковру и т. д. А посмотрите этого же самаго человѣка въ жизни! Какъ онъ ловко входитъ въ гостинную, какъ онъ непринужденно усѣлся, съ какою развязностью онъ услуживаетъ дамамъ! Руки и ноги его не тяготятъ. Онъ сожалѣетъ, что ихъ не четыре; всѣмъ нашлась бы работа, всѣмъ было бы дѣло.

Ясно, что жизнь и сцена—большая разница. Привычки жизни не всегда удобны на сценѣ. У сцены другія условія и другія требованія. Слѣдовательно, должны быть другіе пріемы и другія привычки, которымъ не только можно, но и должно учиться. Безъ знанія этихъ пріемовъ нельзя выступить на сцену» (стр. 6).

Подъ этими словами, я думаю, съ удовольствіемъ подпишется самый вдумчивый актеръ, и исторія искусства вполнѣ одобритъ такое наблюденіе Бурлака. Къ тому же эти строки наглядно доказываютъ, что какъ только Бурлакъ отошелъ отъ мало привычныхъ ему теоретическихъ построеній и эстетическихъ формулировокъ и вступилъ въ родную себѣ область непосредственныхъ наблюденій, онъ забылъ совершенно про тѣ задачи, которыя онъ немногимъ раньше самъ навязывалъ сценическому искусству, оставилъ въ сторонѣ претензіи сдѣлать изъ актера учителя жизни и опредѣленно и мѣтко указалъ тѣ пріемы и навыки, которые на дѣлѣ помогали бы ему осуществлять свое дѣйствительное назначеніе—воплощать замыселъ поэта.

Для психолога очень интересны слѣдующія замѣчанія Бурлака на счетъ самаго хода художественнаго творчества актера. «Актеръ живетъ на сценѣ только повторными ощущеніями. Читая первый разъ роль, актеръ долженъ понять и перечувствовать положеніе актера. Въ это время въ душѣ актера зарождается извѣстное чувство, онъ, такъ сказать, имъ заряжается. Степень его ясности и глубины будетъ зависѣть отъ воспріимчивости натуры актера. Но разъ чувство зародилось, оно не пропадетъ безслѣдно, оно, при повтореніи роли, явится вновь, рефлективно, помимо воли самого актера, и чѣмъ сильнѣе актеръ воспріялъ это чувство, тѣмъ ярче и сильнѣе оно воодушевитъ его въ моментъ творчества. Душа актера въ данномъ случаѣ похожа на Лейденскую банку: какъ она способна хранить въ себѣ запасъ электричества и выдѣлять его при извѣстныхъ условіяхъ, но не полностью, а съ потерею силы, такъ и въ душѣ актера хранятся заряды чувствъ и ощущеній, имъ прежде испытанныхъ, которыя при извѣстныхъ условіяхъ вырываются наружу, но съ силой меньшей первоначальному чувству. Вотъ тутъ-то актеръ помощью заранѣе усвоенныхъ имъ техническихъ средствъ увеличиваетъ размѣръ этого чувства, онъ умышленно представляетъ его въ нѣсколько большемъ масштабѣ. Онъ, какъ декораторъ, достигаетъ жизненной иллюзіи помощью совсѣмъ не жизненныхъ пріемовъ. Посмотрите это прелестное деревцо, которымъ вы восхищаетесь: вблизи вы гадливо отвернетесь отъ него: такъ оно грубо написано; но съ извѣстнаго разстоянія это деревцо—сама жизнь. Актеръ также долженъ разсчитывать на это разстояніе. Такъ его жестикуляція, мимика должны издали только казаться жизненными, на самомъ же дѣлѣ они искусственны, театральны. Актеръ долженъ ими обладать въ такомъ совершенствѣ, чтобы эти пріемы не перешли границу, не превысили чувства мѣры даже тогда, когда онъ забудется на сценѣ. Самый талантливый человѣкъ не развернетъ вполнѣ своего таланта, если не сроднится съ сценической техникой. Я видѣлъ очень талантливыхъ любителей, которые горючими слезами заливались на сценѣ, не вызывая въ публикѣ соотвѣтствующихъ ощущеній. Они не имѣли чувства мѣры, они чувствовали искренно, но не имѣли искусства передать свою искренность (стр. 12).

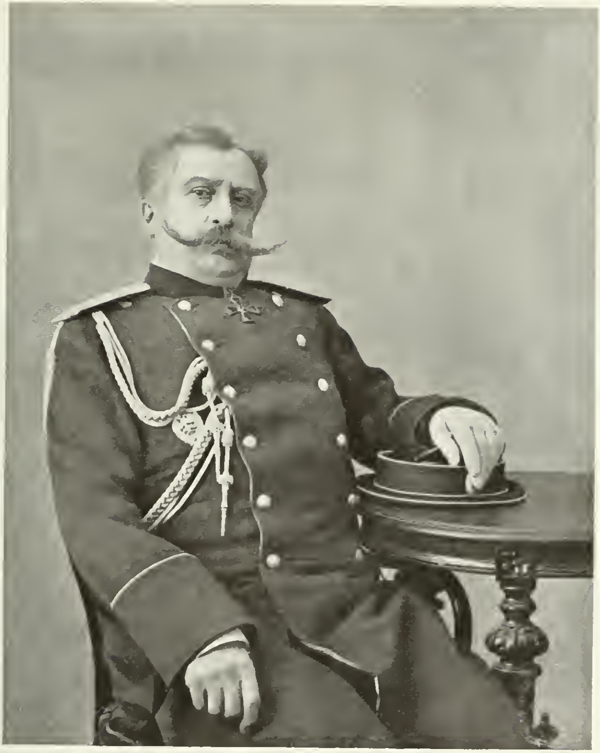
Нельзя не признать, что Бурлакъ обладалъ, какъ показываютъ только что приведенныя строки, очень цѣннымъ свойствомъ: даромъ трезваго и внимательнаго самонаблюденія, почему эта его брошюра и является цѣннымъ матеріаломъ для изученія теоріи сценическаго творчества. Точное описаніе собственной работы, сдѣланное Бурлакомъ, даетъ возможность психологу глубоко заглянуть въ малодоступную для научнаго изученія область.

Заведя рѣчь про то, какъ часто актеры заблуждаются на счетъ истинной природы своего дарованія и берутся за совсѣмъ не подходящія къ нимъ роли, Бурлакъ попутно касается остраго въ наши дни вопроса о театральныхъ амплуа: «говорятъ, замѣчаетъ онъ, что амплуа теперь нѣтъ, что это остатки прежняго ложноклассическаго сантиментальнаго репертуара.

— Гдѣ вы встрѣтите теперь, спрашиваютъ, благороднаго отца, злодѣя, наперсницу?

Я согласенъ: въ этомъ смыслѣ, амплуа нѣтъ. Это были амплуа внѣшнихъ положеній, внѣшнихъ отношеній между дѣйствующими лицами. Современное же амплуа основано на гармоніи внутреннихъ качествъ актера съ внѣшними его средствами, т. е. амплуа актера можно опредѣлить по его темпераменту, по его способности воспринимать, а главное выражать аналогическій рядъ впечатлѣній. Въ этомъ-то именно смыслѣ оно существуетъ и теперь. Съ водвореніемъ на сценѣ жизненнаго репертуара границы между амплуа стали не такъ опредѣленны, но тѣмъ не менѣе они есть, они лежатъ въ нравственной и физической индивидуальности человѣка» (стр. 18). Любопытно, что на одну страницу раньше Бурлакъ обмолвился такимъ замѣчаніемъ: «вдругъ вообразитъ человѣкъ, что онъ высокаго роста и брюнетъ, и начнетъ жарить такія роли, которыя ему не по росту и не по средствамъ» (стр. 16). Вотъ стало быть какое значеніе придавалъ онъ внѣшнимъ даннымъ актера при разверсткѣ ролей.

Теорія, такъ сказать, методика преподаванія сценическаго искусства еще такъ мало разработаны, хотя въ этой области весьма многое основано больше на рутинѣ, чѣмъ на прочномъ основаніи, что не можетъ не представлять интереса сообщеніе Бурлакомъ своей системы преподаванія. Она весьма оригинальна и, насколько могу судить по личному опыту, теперь мало кѣмъ примѣняется, по крайней мѣрѣ, въ Россіи. Свой методъ преподаванія Бурлакъ излагаетъ такъ: «я попрошу каждаго изъ слушателей взять объектомъ своимъ какое-нибудь дѣйствующее лицо изъ романовъ, русскихъ или иностранныхъ образцовыхъ писателей. Затѣмъ проштудировать этотъ романъ; отмѣтить и выписать все, касающееся этого лица, всю характеристику его, начиная съ наружности и кончая внутренними его качествами. Потомъ я попрошу подыскать въ иллюстрированныхъ изданіяхъ или фотографическихъ карточкахъ подходящую внѣшность и наконецъ воспроизвести съ гримировкой и костюмировкой это лицо на сценѣ» (стр. 20). Думаю, что здѣсь Бурлакъ изложилъ не всю свою систему, а только указалъ начальные шаги своего преподаванія. Ограничиться ими нельзя, такъ какъ путемъ такихъ упражненій нельзя обучить будущаго



Г. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ КН. АБРЕЗКОВА.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

актера самой сложной сторонѣ его искусства: умѣнью до мелочей выполнять *чужой* замыселъ.

Таково богатое содержанiе маленькой брошюры Бурлака. Я нарочно прерывалъ ея изложенiе критическими замѣчанiями, чтобы показать, сколько интереснѣйшихъ вопросовъ удалось возбудить Бурлаку въ рамкахъ одной лекцiи. Не бѣда, что во многомъ съ нимъ нельзя согласиться.

Для этого теорiя сценическаго искусства еще слишкомъ спорная и неустановившаяся область. Важно и цѣнно, что Бурлакъ подѣлился своими самостоятельно сложившимися мыслями, а не ограничился повторенiемъ съ чужого голоса прописей и нахваченныхъ изъ двухъ трехъ книжекъ сентенцiй.

Благодаря этому, эта рѣдкая брошюра прiобрѣтаетъ высокую историческую цѣнность. По ней всегда можно будетъ составить представленiе о взглядахъ на свое искусство русскаго актера послѣдней четверти минувшаго вѣка. Поэтому, несмотря на всю скромность ея размѣровъ, она вполнѣ заслуживаетъ того, чтобы ее изучали наряду съ такими цѣнными для насъ трудами, какъ Клэронъ, Лекена, Тальма, Ристори, Коклена и другихъ артистовъ, изложившихъ свои взгляды на театръ.

Кромѣ этой брошюры, мнѣ удалось розыскать еще нѣсколько разсказовъ Бурлака. Особенной славы своему автору они принести не могутъ. Въ художественномъ отношенiи они нисколько не лучше тѣхъ разсказиковъ, которые появляются по воскресеньямъ въ приложенiяхъ къ второстепеннымъ провинцiальнымъ газетамъ и авторами которыхъ бываютъ или гимназисты, или отставные военные, шалящiе перомъ отъ нечего дѣлать. Во всякомъ случаѣ они неизмѣримо ниже хотя бы разсказовъ М. П. Садовскаго. Но въ нихъ ярко отразилась личность автора и поэтому съ такой бiографической точки зрѣнiя они заслуживаютъ вниманiя.

Сборникъ разсказовъ Бурлака, появившiйся подъ заглавiемъ: «На Волгѣ» въ 1881 г. въ качествѣ приложенiя къ «Живописному Обозрѣнiю» (124 страницы), состоитъ изъ 7 разсказовъ. Вотъ ихъ бѣглый обзоръ.

1. *На городской площади.* Это рядъ сценокъ, разыгрывающихся

будто бы на лучшей площади города Приволжска. Не трудно, однако, даже при бѣгломъ чтеніи догадаться, что подъ этимъ псевдонимомъ выступаетъ Симбирскъ. Смѣняющіяся группы обывателей толкуютъ на счетъ смысла и назначенія украшающей эту площадь статуи Карамзина; одни принимаютъ ее за изображеніе лихой бабы, изводившей народъ, а другіе видятъ въ ней портретъ бывшаго полицiймейстера, отличавшагося большою лютостью на бабъ. Кто поинтеллигентнѣе, тѣ больше осуждаютъ замыселъ скульптора и отдаютъ безусловное передъ ней предпочтеніе видѣнной за границей статуѣ Баваріи.

*Волжскія сцены.* Изображенія той суматохи, которая постоянно на пароходныхъ конторкахъ сопровождаетъ отходъ парохода, когда одни путники торгуются изъ-за проѣздной цѣны, другіе опаздываютъ къ третьему свистку, третьи ссорятся между собой.

*Письмо отъ покойника.* Повѣствованіе про оборотистаго кулака, которому рабочій задолжалъ 10 рублей, а вскорѣ умеръ, и попутно отъ имени покойника написалъ его матери письмо съ извѣщеніемъ о собственной кончинѣ и съ просьбой вернуть кредитору эти 10 рублей, что и было въ точности исполнено.

*Наши политики.* Разсужденіе на счетъ разныхъ эпизодовъ русско-турецкой войны, происходящее въ швейцарской и столовой клуба. а затѣмъ на дому у одного изъ такихъ политиковъ, размѣчавшаго цвѣтными булавками передвиженіе вражескихъ силъ. Но семейныя дамы похищали эти булавки ради своихъ рукодѣльныхъ надобностей и тѣмъ сбивали всѣ разсчеты и стратегическіе планы политика.

*Встрѣча.* Описывается волненіе, испытанное жителями захолустнаго городка Желтогорска въ ожиданіи пріѣзда важной особы и приготовленія, дѣятельно направленныя къ тому, чтобы встрѣча вышла на славу. Такъ бы оно и вышло, если бы въ самомъ концѣ пріема уѣздный пиротехникъ не упился и своей ошибкой не устроилъ взрыва, очень напугавшаго пріѣзжаго генерала, жестоко покаравшаго за это всѣхъ участниковъ пріема.

*Русалка.* Довольно фантастическій разсказъ, построенный на основѣ дикихъ нравовъ временъ крѣпостного права. Здѣсь есть и графъ, убивающій своего управляющаго съ тѣмъ, чтобы потомъ жениться на его красавицѣ женѣ, и удивительный виртуозъ изъ крѣпостныхъ Паганини, жена котораго опять становится фавориткой графа, и ея крѣпостной поклонникъ, утопившій ее при помощи ея же мужа, сошедшаго затѣмъ съ ума и живущаго на уединенномъ островѣ въ обществѣ страшнаго горбуна нѣмого. Русалка— это дочь сумасшедшаго музыканта, прозванная такъ въ народѣ за ея зеленые очи, да за то, что всѣ ея женихи тонули, на дѣлѣ же ихъ губилъ ея воспитатель, самъ домогавшійся ея ласкъ. Въ концѣ концовъ Дуня убила его послѣ того, какъ онъ задушилъ ея отца и сама бросилась въ Волгу, гдѣ и нашла себѣ смерть.

Для одного разсказа, словно, какъ будто бы и слишкомъ много собрано здѣсь разныхъ ужасовъ, смертей, убійствъ и сумасшествій. Если бы авторъ изъ этой черезчуръ перегруженной случайными эпизодами фабулы выбралъ одну какую-нибудь подробность да разработалъ бы ее какъ слѣдуетъ, могъ бы получиться любопытный очеркъ дикихъ нравовъ крѣпостного времени. Теперь же изъ-за чрезмѣрной сложности фабулъ ни одна подробность не развита достаточно и сравнительно небольшой разсказъ въ 40 страничекъ превратился въ какое то либретто старинной мелодрамы, куда съ излишней щедростью напиханы персонажи, хорошо знакомые изъ литературы крѣпостныхъ нравовъ и отношеній.

*Волжскія сцены.* Разговоры отдѣльныхъ группъ изъ пассажировъ волжскаго парохода и сценки изъ дорожныхъ приключеній.

Какъ видно изъ этого обзора, родная Волга дала матеріалъ для большей части разсказовъ Бурлака. И каждая ихъ страница показываетъ, какъ горячо любилъ онъ ее, какъ прекрасно изучилъ и народъ, живущій по ея берегамъ и пеструю толпу пассажировъ ея пароходовъ. Въ этомъ отношеніи разсказы эти больше всего напоминаютъ юношескіе очерки другого волжанина, В. А. Тихонова.

Красоту Волги онъ чувствовалъ очень тонко и глубоко и умѣлъ ее описывать.

Вотъ одна изъ такихъ картинъ.

«Вотъ я и на вершинѣ. Тамъ, внизу глубоко, подъ ногами у меня Волга; но уже не такая, какой я оставилъ ее. На горизонтѣ, въ Заволжьѣ явился золотой вѣеръ, предвѣстникъ восходящаго солнца. Дымка колыхнулась и длинными языками потянулась къ горному берегу.

Наконецъ, вотъ и самъ великій художникъ! Краснымъ шаромъ быстро выкатился онъ изъ подъ горизонта, ударилъ жгучими лучами на Волгу... и нѣтъ дымки!—разсѣялась она. А Волга радостно зардѣлась, заискрилась и любовно отразила въ себѣ ликъ мірового волшебника. Только тамъ, подъ темной кручей страшнаго острова залегъ туманъ. Вотъ онъ ползетъ на кручь... выше, выше, но какъ бы силясь загородить отъ солнца мрачныя могилы страдальцевъ, пеленой закрыть весь островъ. Напрасный трудъ. Солнце скоро проникнетъ туда. Для него нѣтъ отверженныхъ, оно съ одинаковой любовью освѣщаетъ и мавзолеи и забытыя могилы». (Русалка, стр. 71).

Конечно, эта картина не изъ числа Тургеневскихъ и даже Чеховскихъ, но всетаки и Бурлаку удавалось замѣтить характерные признаки картины, глубоко прочувствовать ея красоту и описать ее въ достаточно изобразительныхъ выраженіяхъ.

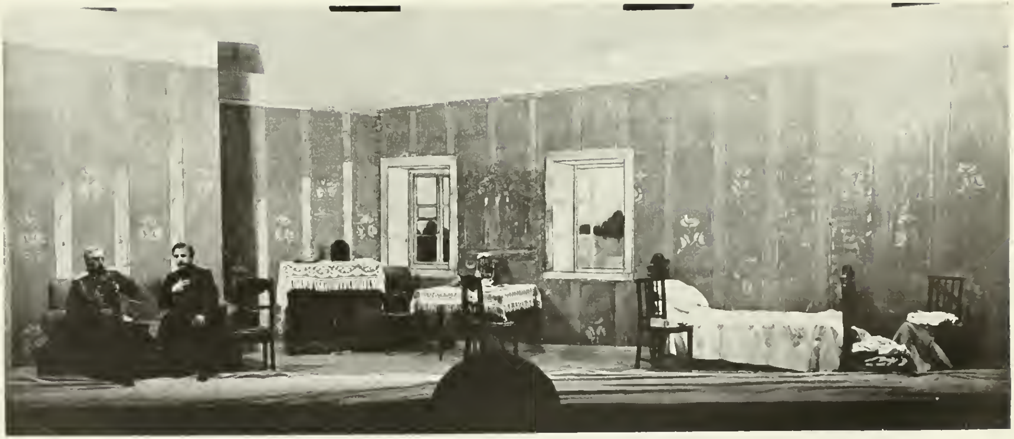
Но для опредѣленія особенностей Бурлака-писателя гораздо интереснѣе хотя бы такой отрывокъ:

«Задумчиво глядитъ на Волгу чуйка, вдругъ сильнымъ порывомъ вѣтра у него сорвало съ головы фуражку и она мгновенно исчезла въ волнахъ.

— Тону—мелькнуло у него въ головѣ.—«Караулъ, тону!»—рявкнулъ онъ во все горло.

Въ одну минуту около него собралась толпа; онъ стоялъ, выпучивъ глаза и не говорилъ ни слова; потомъ вдругъ схватилъ себя за голову и бросился къ кормѣ. Толпа послѣдовала за нимъ.

— Не упалъ ли кто? послышалось предположеніе; всѣ съ тревогой слѣдили за его устремленнымъ въ даль взоромъ...



Г—НЪ ДАЛМАТОВЪ (КН. АБРЕЗКОВЪ) И Г—НЪ АПОЛЛОНСКІЙ (ФЕДЯ).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. III, КАРТ. 2).

Вотъ что то черное вынырнуло изъ воды...

— Караулъ! отчаянно закричала чуйка.

Публика разразилась хохотомъ. Ожиданія трагической развязки не увѣнчались успѣхомъ и на бѣдную чуйку посыпался градъ насмѣшекъ...

Ты бы и штаны то бросилъ, острить кто то.

— Видно, онъ ершу какому почтеніе отдавалъ!

— А ершъ-отъ отнялъ?

— Надо полагать такъ.

— Захрантитъ теперь ершъ въ ево картузѣ-то!

Долго бы сыпались на чуйку насмѣшки, еслибъ ее не позвали къ капитану на объясненіе.

Толпа послѣдовала за нимъ...

— Вы какое имѣете право, началъ было капитанъ, но, должно быть, сообразивъ, что къ чуйкѣ слово *вы* не подходитъ, круто перемѣнилъ тонъ:

— Ты... какъ смѣешь кричать всякій вздоръ?

— Я, ваше-скродіе, какъ передъ Богомъ, сейчасъ умереть: какъ самый эфтотъ картузъ и въ емъ 6 рублевъ денегъ содержалось; прикажите обернуться, человѣкъ бѣдный... взмолилась чуйка.

— Съ ума сошелъ! Стану я ворочаться.

— Ваше высокоблагородіе!

— Говорю, что нельзя.

— Ваше высокоб...

— Нельзя.

— Ваше высок...

— Пошелъ.

— Ваше вы...

— Ну-у!

Какъ резиновый мальчикъ, отскочила чуйка отъ капитанскаго «ну».

— А ты бы шапочку снялъ, да поклонился бы, глумится кто то.

— Патаму какъ въ емъ 6 рублевъ, жалобно канючитъ чуйка.

— Не горюй! Ничего не подѣлаешь.

Ужъ она потонула... увѣщеваютъ чуйку.

— Нѣтъ—гдѣ потонуть—картузъ не изъ свѣжихъ... патаму на емъ сала...

Чуйку болѣе никто не слушалъ. Понуривъ голову, поплелась она къ машинѣ». (Стр. 111—113).

Такихъ картинокъ съ натуры въ сборникѣ Бурлака не мало. Вчитываясь въ нихъ, видишь, что всѣ эффекты этихъ сценъ могли бы достаточно обнаружиться только при живомъ, разнообразномъ чтеніи въ слухъ. Какъ матеріалъ для чтеца, обладающаго достаточнымъ навыкомъ къ передачѣ бытовыхъ особенностей говора многочисленныхъ участниковъ діалога, они представляютъ большой интересъ и благодарную почву и это роднитъ ихъ съ разсказами И. Ѳ. Горбунова, конечно, только съ внѣшней ихъ стороны. Того богатства внутренняго ихъ содержанія, которое такъ мастерски вскрыли даже въ самыхъ, на первый взглядъ, пустяшныхъ разсказахъ Горбунова А. Ѳ. Кони, и гр. П. С. Шереметевъ у Бурлака искать было бы совершенно напраснымъ трудомъ.

Я не знаю, читалъ ли самъ Бурлакъ эти разсказы со сцены. Но зато не подлежитъ никакому сомнѣнію, что къ сочиненію ихъ онъ подошелъ съ точки зрѣнія не обычнаго беллетриста, а привычнаго чтеца-декламатора и обильно внесъ въ нихъ все то, что создало бы выигрышный матеріалъ для публичнаго чтенія. Такимъ образомъ эти разсказы стоятъ въ тѣснѣйшей связи со сценической дѣятельностью Бурлака, давая возможность хоть отчасти съ ней ознакомиться тѣмъ, кто самъ не слыхалъ его рѣдкостнаго чтенія.

# ТЕАТРЪ-КНИГА И ТЕАТРЪ-ЗРѢЛИЩЕ.

Набросокъ для преній.

### С. А. АНДРЕЕВСКАГО.

ТЕАТРЪ-книга и театръ-зрѣлище часто исключаютъ другъ друга.

Эту мысль я высказалъ мимоходомъ, въ частномъ кружкѣ, по поводу «Живого Трупа», и, къ моему удивленію, встрѣтилъ живое сочувствіе нѣсколькихъ артистовъ, драматурговъ и даже критиковъ.

Лѣтъ десять назадъ, я уже намѣтилъ *революцію* въ театрѣ, привѣтствуя успѣхи Станиславскаго съ Чеховскимъ репертуаромъ. И вотъ, «Живой Трупъ» Толстого—какъ рукопись, имѣющая гораздо болѣе *литературную*, нежели *сценическую цѣнность,*—даетъ мнѣ поводъ выставить общій тезисъ для спора: не происходитъ ли теперь какое то, выработанное самой жизнью, отдѣленіе *книжной драматургіи* отъ *драматургіи сценической?*

Существуетъ безсмертная драматическая литература въ стихахъ: Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Расинъ, Корнель. Будучи еще школьникомъ, я всѣхъ ихъ прочелъ, полюбилъ, запомнилъ и насладился ими настолько. что нисколько не жаждалъ видѣть ихъ на сценѣ. Все, что мнѣ было нужно. я воспринялъ изъ текста. Мое воображеніе было очаровано и вполнѣ удовлетворено. Я не нуждался ни въ актерахъ, ни въ «реализаціи». Напротивъ, помню, что меня даже покоробило отъ перваго Гамлета въ театрѣ. У Шекспира только «тѣнь отца»—и это сильнѣе всякихъ воплощеній. Здѣсь нѣтъ опредѣленнаго образа, да и не существуетъ человѣческаго голоса для «тѣни».. И вдругъ—актеръ, тяжкій, набѣленный, какъ мертвецъ,—да еще съ декламаціей!

Истинно говорю: въ театральной обработкѣ всѣхъ этихъ произведеній меня могла лишь нѣсколько интересовать *обстановка,* но вовсе не *исполненіе*, т. е. декораціи, костюмы. процессіи,--но всего менѣе—*вдохно-*

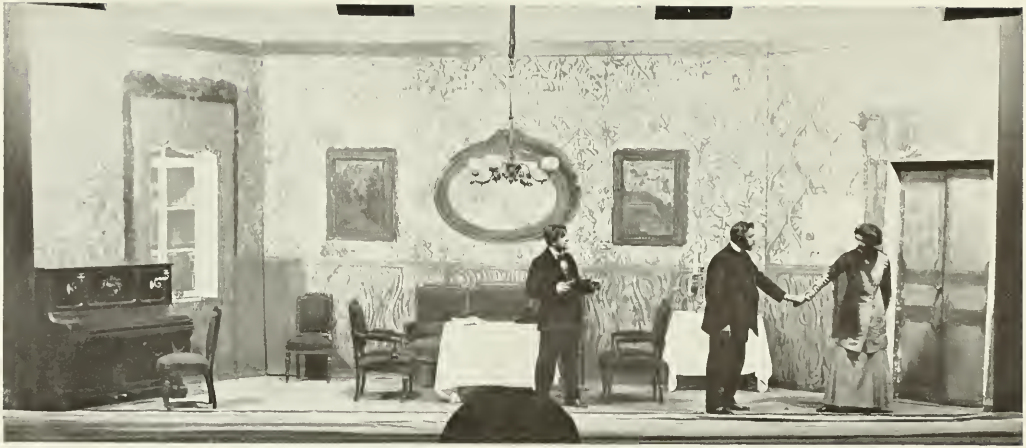
*веніе и творчество актеровъ.* Быть можетъ, я капризенъ и достаточно одаренъ воображеніемъ, чтобы представить себѣ участниковъ драмы безъ помощи декламаторовъ, мимистовъ и жестикуляторовъ... Быть можетъ, именно поэтому я вообще никогда не былъ особеннымъ театраломъ.

Но впервые я встрѣтилъ въ театрѣ нѣчто для себя неожиданное, новое и увлекательное, увидѣвъ Чеховскія пьесы въ исполненіи Москвичей. Здѣсь какъ разъ получилось обратное: получилось творчество артистовъ, сдѣлавшихъ чудеса изъ того, что было едва набросано въ книгѣ автора,—набросано, казалось, настолько вяло, что. безъ изображенія на сценѣ, и читать скучно... А тутъ то *книга* и превратилась въ *жизнь!*

Что за чудеса?

Оказывается, что если мы оглянемся на русскую драматическую литературу, то увидимъ, что, начиная съ Тургенева до Чехова—*театръ-зрѣлище* постепенно у насъ отходитъ въ сторону отъ *театра-книги.* Иными словами: появляются пьесы, которыхъ образованная публика вовсе не *читаетъ* ради чтенія, но которыя получаютъ удивительную яркость и живучесть на *сценѣ.* И невольно начинаешь думать, что въ наше время нужно *какъ-то особенно* писать для *сцены,*—совсѣмъ не такъ, какъ для *книги.*

У самыхъ великихъ и наиболѣе любимыхъ авторовъ есть вещи, которыхъ почему то не читаешь. Таковы, напримѣръ, «Исторія Пугачевскаго бунта» Пушкина, или «Сахалинъ» Чехова. Я ихъ не одолѣлъ. Такими же были для меня «Сцены и комедіи» Тургенева. Тургеневъ извинялся, что печатаетъ ихъ, ибо не признавалъ въ себѣ «драматическаго таланта», но онъ надѣялся, что онѣ «могутъ представить нѣкоторый интересъ въ чтеніи». Нѣтъ! Каюсь, именно въ чтеніи онѣ не представили для меня никакого интереса. Зато на сценѣ, напримѣръ, «Мѣсяцъ въ деревнѣ» вспыхнулъ живой прелестью. А теперь Москвичи взялись за «Провинціалку», «Холостяка» и «Нахлѣбника», какъ за самый свѣжій, самый потребный для своей работы матеріалъ. Тургеневъ съ Чеховымъ и были-то истинными революціонерами, внесшими на сцену *простую жизнь* вмѣсто *героической драмы.* Нѣчто подобное сдѣлали въ началѣ прошлаго вѣка Байронъ и Пушкинъ въ ли-



Г—НЪ ГОРИНЪ—ГОРЯЙНОВЪ (ИВАНЪ ПЕТРОВИЧЪ). Г—НЪ АПОЛЛОНСКІЙ (ФЕДЯ). Г—ЖА КОМАРОВСКАЯ (МАША).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. IV, КАРТ. 1).

рикѣ. Послѣ «Генріады», послѣ «Пиндарическихъ одъ» вдругъ появилась будничная жизнь въ стихахъ... Какое было негодованіе! Какъ защищала себя старая напыщенность!

Тоже было и въ романѣ. Прежде и въ романѣ, какъ въ драмѣ, требовалась интрига. Но и въ романъ вошли будни. И будни стали ближе нашему сердцу!

Героическая драма имѣетъ свое великое прошлое и свои великія имена: Тальма, Гаррикъ, Адріенна Лекувреръ, Рашель, Сарра Бернаръ, Дузе, Сальвини, Росси, Мочаловъ, Ермолова и т. д. Эти артисты внесли много своего таланта въ декламацію; виртуозно развили жестъ, мимику, позы; каждый создалъ свою технику, оживляющую роль. И великое имъ спасибо!

Но ихъ репертуаръ созданъ для героевъ и героинь. Они превращали сценическое зрѣлище въ свой личный успѣхъ. Для нихъ требовалось на сценѣ нѣчто потрясающее, уголовное. Теперь все это перешло въ область публичнаго суда. И теперь, на сценѣ суда, все это встрѣчается въ болѣе простомъ и, увы,—болѣе правдивомъ освѣщеніи. Для чуткаго наблюдателя жизни *театральная приподнятость* уже претитъ... Да и наконецъ всѣ лица, окружающія главное дѣйствующее лицо, въ этой старой драмѣ совсѣмъ исчезаютъ...

Неужели же нѣтъ на свѣтѣ людей, достойныхъ изученія и любви, кромѣ преступниковъ и ихъ жертвъ? Неужели та обыденная жизнь, о которой я говорилъ, не велика въ своей простотѣ? Неужели заурядные люди не имѣютъ своихъ интимныхъ тайнъ, своихъ радостей и неудачъ, своей непоказной, не глубокой красоты?!

Помню, какое ошеломляющее дѣйствіе произвелъ на одну даму, сидѣвшую позади меня, второй актъ «Вишневаго Сада». Она возмущалась. разводила руками и растерянно повторяла: «да что же это такое!!...», Видно было, что она переживала истинное «потрясеніе основъ». И въ самомъ дѣлѣ. Что это такое? Прогулки въ окрестностяхъ деревни; случайные разговоры гуляющихъ; проходящій бродяга; какой то «странный звукъ» въ отдаленіи; наступленіе вечера; мимолетныя свиданія въ бесѣдкѣ двухъ паръ — и никакого движенія интриги, никакихъ героевъ, никакой драмы! Что это такое? — Зрительница искренно негодовала, что передъ нею была *жизнь*, а не *театръ*... Она не допускала мысли, что въ этомъ актѣ на сценѣ развертывалось правдивое, чудесное художественное зрѣлище...

Обращаюсь къ Толстому и его послѣдней драмѣ.

Извѣстно, что Толстой не признавалъ Чехова драматургомъ. Впрочемъ, онъ отрицалъ и величайшаго драматурга Шекспира, хотя самъ былъ, въ сущности, приверженцемъ старой драмы. Нельзя забывать, что, приступивъ къ драмамъ, Толстой уже презиралъ искусство вообще. Но понятно, что для проповѣди — старая драма, съ ея напряженной интригой, съ ея увлекающимъ дѣйствіемъ, казалась Толстому прекраснымъ средствомъ вліять на толпу въ извѣстномъ направленіи — поучать ее. Вотъ почему его первая, весьма нашумѣвшая, драма «Власть тьмы» вполнѣ построена по старому шаблону. Драма явно-педагогическая, какъ по заглавію «Власть тьмы», т. е. власть нравственной дикости, такъ еще болѣе по сентенціи подъ заглавіемъ: «Коготокъ увязъ — всей птичкѣ пропасть».

Этой драмы я ни разу не смотрѣлъ именно потому, что въ литературномъ отношеніи она великолѣпна. Съ меня довольно было ее прочитать.

И все-таки я думаю, что Толстой не драматургъ.

Онъ не драматургъ прежде всего потому, что ни въ романахъ, ни въ драматическихъ пьесахъ онъ не умѣетъ отдѣлить отъ себя дѣйствующихъ лицъ; онъ не способенъ создать самобытную разновидность — фигуру, свободную отъ толстовщины. А сцена только и обогащается людскими разновидностями, не подходящими ни подъ какія рамки и ученія, — разновидностями, уродливыми или прекрасными, но дѣйствующими по своему, — имѣющими свое право на жизнь, — всплывающими передъ публикой, какъ маленькіе феномены среди необъятнаго человѣчества...

Такое же сведеніе всѣхъ дѣйствующихъ лицъ къ общему моральному тезису повторяется въ «Живомъ Трупѣ». Когда я выслушалъ пьесу въ прекрасномъ чтеніи Вл. Ив. Немировича-Данченко, я опять почувствовалъ, что Театръ здѣсь не при чемъ. Останется, пожалуй, посмотрѣть, какъ Москвичи воспроизведутъ сцену «у цыганъ», какъ они воскресятъ обстановку въ Грузинахъ и напѣвы исчезнувшихъ со времени толстовской молодости цыганскихъ романсовъ. Остальное было ясно даже въ набросках. Подобно «Власти тьмы», и «Живой Трупъ» не болѣе, какъ моральный разсказъ или повѣсть въ драматической формѣ. Здѣсь та же проповѣдь, и Федя—тотъ же Толстой, какъ Безуховъ, Левинъ, Нехлюдовъ. Кстати, пресловутая «изюминка», вызвавшая общій восторгъ, мнѣ показалась неудачною. Изюминка—и слово мизерное и ягода некрасивая. Да и мало ли есть другихъ снадобій, производящихъ броженіе въ жидкостяхъ и организмахъ!... Зато слова Феди о Лизѣ: «она будетъ съ нимъ, *какъ это говорится обыкновенно*, счастлива»—эти слова принадлежатъ къ лучшимъ жемчужинамъ неотразимой толстовской наивности. Вообще, въ «Живомъ Трупѣ» (какъ и въ романахъ и въ разсказахъ Толстого) фигуры обрисованы полно и живо, языкъ интересенъ и прекрасенъ. Но...

Вотъ тутъ то и кроется отличіе *книжной* драматургіи отъ *сценической.*

Когда я вскользь высказалъ приводимыя здѣсь мысли послѣ бесѣды о «Живомъ Трупѣ», то меня, какъ я уже говорилъ, поддержали нѣкоторые драматурги и актеры. А Сладкопѣвцевъ, съ искреннимъ одушевленіемъ, воскликнулъ: «*Чѣмъ литературнѣе пьеса, тѣмъ меньше остается работы для насъ, актеровъ. Мы это сплошь и рядомъ чувствуемъ*».

Слова Сладкопѣвцева какъ нельзя лучше выражаютъ то, что я хочу сказать о новыхъ задачахъ сцены,—*о драмѣ-зрѣлищѣ.*

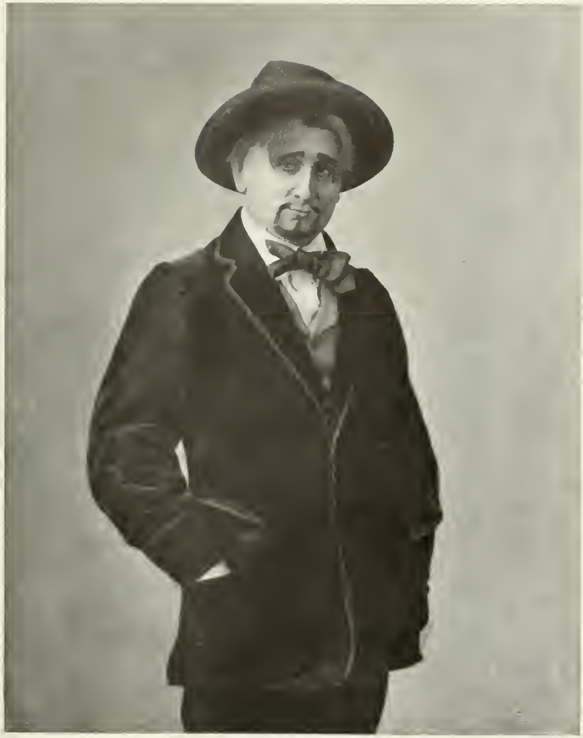
Эти драмы, повидимому, надо писать въ томъ же родѣ, какъ писали свои пьесы Тургеневъ и Чеховъ. Нужно, чтобы не было на первомъ планѣ какой либо *идеи* или какого либо *центральнаго лица*, а чтобы просто-на-просто рисовались *подлинныя картины жизни* съ изображеніемъ, по возможности, многихъ и притомъ новыхъ, еще не использованныхъ сценою, фигуръ и характеровъ.

Возьмите «Три сестры». Какая въ нихъ идея? Гдѣ центральное лицо? Гдѣ роли для «премьера» и «премьерши»? Ничего подобнаго. Зато сколько всевозможныхъ ролей для всевозможныхъ актеровъ! Цѣлыхъ три сестры, да еще ихъ невѣстка — такія роли, что ихъ могли бы играть четыре премьерши! А мужчины? Всѣ до единаго, вплоть до сторожа управы — всѣ выигрышныя роли. Царствуетъ «ансамбль», т. е. вся жизнь, а не ходульный, всепоглощающій герой, призванный потрясать публику.

А между тѣмъ, пьеса «Три сестры» написана какъ бы эскизно, словно либретто для оперы (какъ я выразился въ моемъ этюдѣ «Театръ молодого вѣка»). Такъ и нужно писать.

Мнѣ говорили, что Вл. Ив. Немировичъ-Данченко чуетъ въ публикѣ возвратъ къ мелодрамѣ. Что жъ! Вкусы перемѣнчивы. Да и всѣ формы искусства имѣютъ свои корни въ жизни. Всѣ разновидности расплодившихся спеціальныхъ сценъ болѣе или менѣе привлекательны. Классическая драма будетъ, конечно, собирать свою публику. Вѣдь Москвичи умѣли ставить и классиковъ. Ихъ постановка «Юлія Цезаря» поразительна. Богъ вѣсть куда они дѣвали свою волшебную, богатѣйшую mise en scène, гдѣ каждый статистъ былъ въ своемъ родѣ удивителенъ и гдѣ опять таки надо всѣмъ царствовалъ «ансамбль». Конечно, и въ иллюстраціи Гамлета они создадутъ нѣчто истинно-художественное. Я вѣдь и не проповѣдую уничтоженія старой драмы.

И такъ, пусть процвѣтаютъ Театръ братьевъ Адельгеймъ, Театръ-Путаница, Театръ-циркъ Рейнгарда и т. д. и т. д. Но поверхъ всего должно оставаться *простое, правдивое и возможно-полное изображеніе жизни.* Оно всего труднѣе, но зато неувядаемо Повторяю: я только набрасывая тему для споровъ. Ея основная мысль мнѣ кажется интересною.



Г. ГОРИНЪ—ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ АЛЕКСАНДРОВА.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА

# „ЖИВОЙ ТРУПЪ".

## К. И. АРАБАЖИНА.

Подлинность пьесы.—Рукопись и списки. — Названіе пьесы. — Ходъ работы и передѣлки.—Исканіе новыхъ формъ и Чеховъ.— Законченность пьесы и ея недочеты. — Почему Толстой отложилъ драму въ сторону. — Разные мотивы.—Конфликтъ между художникомъ и проповѣдникомъ.—Оцѣнка пьесы. — Сжатость, драматизмъ языка.— Сгущенность дѣйствія, сценичность, развитіе дѣйствія.—Монологъ. — Простота тона и письма.—Новые типы.—Ѳедя Протасовъ, Каренинъ, Кн. Абрезковъ, второстепенные персонажи. –Слабыя стороны пьесы.—Идея пьесы.—Конфликтъ на религіозной почвѣ, а не тамъ, гдѣ его видѣлъ Л. Н. Толстой. — Постановка пьесы на сценѣ. — Задачи режиссуры.—«Умѣренный реализмъ».—Вопросъ о цыганскомъ хорѣ.—Правильное его разрѣшеніе и кривотолки.—Толкованіе ролей артистами: г. Аполлонскій, г-жа Стравинская, г-жа Савина, г-жа Васильева, г. Далматовъ, г. Лерскій, г. Петровскій и др.— Успѣхъ пьесы.—Послѣднее «прости» великаго писателя...

### I

КОГДА появляется посмертное произведеніе великаго писателя, къ нему нельзя отнестить, какъ къ очередной новинкѣ сезона. И въ печати и въ обществѣ замѣчается оживленный интересъ и къ пьесѣ Л. Н. Толстого и ея постановкѣ на сценѣ.

Около пьесы создался даже какой-то весьма нежелательный газетный шумъ. Возникли сомнѣнія въ подлинности пьесы, хотя при всей безспорной добросовѣстности г-жи Киндяковой, заявившей, что идетъ на сценѣ пьеса не та, которую написалъ Л. Н. Толстой, нужно признать эти сомнѣнія и подозрѣнія лишенными всякаго основанія: языкъ, стиль пьесы, ея идейное содержаніе не оставляютъ ни малѣйшихъ сомнѣній въ принадлежности пьесы перу великаго писателя. Нужно удивляться, какъ не почувствовали этого нѣкоторые критики, отнесшіеся къ крупному произведенію писателя такъ небрежно и какъ-то на спѣхъ.

Но и фактическая сторона дѣла рукописи не даютъ мѣста какимъ либо недоразумѣніямъ.

Правда, рукописи «Живого трупа» все еще не находятся въ Академіи Наукъ, куда-надо надѣяться, послѣ заявленій А. Л. Толстой, перейдутъ онѣ, какъ и всѣ матеріалы о Толстомъ, изъ частныхъ рукъ; мы теперь имѣемъ нѣкоторое основаніе надѣяться, что великое національное достояніе не попадетъ за границу и не останется въ частныхъ рукахъ; не уйдутъ тогда отъ научнаго анализа критики и рукописи и списки «Живого трупа».

Въ настоящее время вполнѣ безспорно, что эти списки, испещренные замѣтками самого Толстого представляютъ несомнѣнныя доказательства подлинности пьесы, изданной А. Л. Толстой.

Существуетъ и «вибріонъ» пьесы со спискомъ дѣйствующихъ лицъ и небольшими замѣтками, указывающими, что въ общемъ первоначальныя намѣренія автора въ главномъ были тѣ-же при зарожденіи пьесы, какъ и при ея окончаніи. Въ бумагахъ Л. Н. Толстого сохранились и конспектъ, и схема драмы. Въ схемѣ отмѣчено 15 картинъ, въ конспектѣ ихъ 14. Это планъ пьесы, изъ котораго уже видно, что Л. Н. строилъ свою пьесу съ самаго начала именно такъ, какъ онъ ее и написалъ.

Въ распоряженіи редакціи изданія пьесы «Живой трупъ» имѣлись: 1) первоначальная черновая рукопись Л. Н. Толстого изъ собранія г. Буланже, 2) списокъ съ нея съ многочисленными поправками и дополненіями, внесенными рукой Л. Н. оттуда-же, 3) списокъ, хранившійся у г. Черткова и тоже переданный А. Л. Толстой вмѣстѣ со всѣмъ архивомъ бумагъ. Этотъ списокъ сдѣланъ г. Чертковымъ съ позднѣйшаго варіанта; гдѣ хранится его оригиналъ, пока неизвѣстно. Кромѣ того, существовалъ списокъ, хранившійся у переписчика Иванова, который передалъ его г. Буланже, а этотъ г. Р., но послѣ смерти г. Р. въ его бумагахъ рукописи «Трупа» не найдено. Знатокъ рукописей Толстого г. Буланже въ своей цѣнной статьѣ [1]) отмѣчаетъ, что Л. Н. нигдѣ не называетъ своей драмы «Живой трупъ», а просто «Трупъ» — ни въ рукописяхъ, ни въ своихъ дневникахъ. «Когда Левъ Николаевичъ измѣнилъ названіе и *сдѣлалъ-ли это онъ самъ или другіе* [2]), къ сожалѣнію, не удалось установить». Съ своей стороны замѣтимъ, что и въ текстѣ пьесы Федя Протасовъ дважды говоритъ о себѣ: «я трупъ», а не «живой трупъ». Редакторъ изданія г. Чертковъ, охотно дающій разъясненія и часто печатающій опроверженія, вѣроятно не откажется разъяснить это обстоятельство. Молчаніе въ данномъ случаѣ было бы весьма неудобнымъ... Въ своемъ предисловіи къ изданію «Живого трупа» г. Чертковъ указываетъ, что имъ исправлены нѣкоторые пропуски, сдѣланъ полный списокъ дѣйствующихъ лицъ и пришлось отмѣтить раздѣленія на явленія, картины и дѣйствія тамъ, гдѣ эти отмѣтки пропущены авторомъ; также исправлены или дописаны нѣкоторыя имена: Кр(акусъ), Стах(овъ) и т. п.

---

[1]) *«Русское Слово»* 9. х. 1911

[2]) Курсивъ нашъ.

Итакъ мы имѣемъ несомнѣнно и документально толстовскую пьесу.

## II.

Также документально по дневникамъ возстановляется самый ходъ творческой работы надъ «Трупомъ».

Исторія Гиммеръ, давшая толчокъ къ написанію драмы, теперь уже болѣе или менѣе всѣмъ извѣстна. Какъ для «Воскресенья» толчкомъ явился разсказъ нашего мастистаго юриста и знатока литературы А. Ф. Кони, такъ и для «Живого трупа» внѣшнимъ поводомъ былъ разсказъ предсѣдателя московскаго окружного суда Н. В. Давыдова о процессѣ Гиммеръ.

Въ обоихъ случаяхъ Толстого интересовалъ конфликтъ между правдой жизни и правдой судебной.

Въ дневникѣ Толстого отъ 29-го декабря 1897 года записано: «Думалъ о Хаджи-Муратѣ. Вчера же цѣлый день складывалась драма-комедія «Трупъ».

Въ слѣдующіе два года Толстой былъ занятъ «Воскресеніемъ» и только въ началѣ 1900 года онъ вновь возвращается къ этой драмѣ. Въ дневникѣ Толстымъ записано: «Ѣздилъ смотрѣть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотѣлъ написать драму «Трупъ», набросалъ конспектъ».

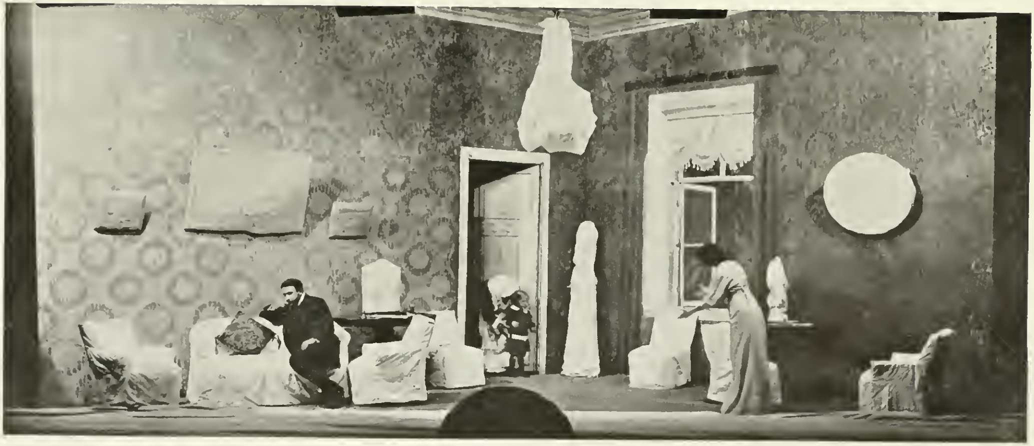
Это замѣчательное мѣсто въ дневникѣ Толстого многое разъясняетъ и даетъ очень интересныя указанія относительно новыхъ исканій Толстого въ области драмы.

Конечно, Толстой не могъ сочувствовать Чеховскимъ героямъ, долженъ былъ «возмутиться». Драма маленькихъ страстей, невыявленныхъ страданій не яркихъ переживаній,—драма коллективнаго страданія,—«жизни, лежащей на смертномъ одрѣ» не, могла быть понятна писателю, мѣряющему все своимъ личнымъ крупнымъ масштабомъ, привыкшему къ большимъ яркимъ образамъ родовитаго барства. Толстой не любилъ и не зналъ нашей интеллигенціи. Въ громадной эпопеѣ «Анна Каренина» онъ почти игнорируетъ ее. Унылые, безвольные, безрадостные люди чеховской драмы,—ихъ Толстой не могъ цѣнить, хотя Чехова и любилъ. Не ясенъ былъ Толстому трагизмъ чеховской драмы; но что-то тянуло его къ ней: это удивительная простота формъ, отсутствіе рисовки, крика, громкихъ тирадъ, неестественныхъ и превыспренныхъ положеній. Чѣмъ-то чистымъ вѣяло отъ этой драмы. Онъ «возмутился», но, вернувшись домой, *сейчасъ-же* и конечно подъ обаяніемъ Чехова сталъ писать драму, такую-же простую, чистую, задушевную.

Чеховское вліяніе несомнѣнно имѣло здѣсь мѣсто. О вліяніи Чехова говоритъ въ своихъ статьяхъ и воспоминаніяхъ и Ю. Бѣляевъ. Чувствовалъ Толстой потребность и въ новыхъ формахъ. Его увлекла и соблазнила вращающаяся сцена, дающая возможность быстрой смѣны картинъ. Толстому ясно представлялось, что старая героическая драма въ 4—5 дѣйствіяхъ теперь неумѣстна. Жизнь не знаетъ очень крупныхъ людей, она распылилась; въ ея спѣшномъ бѣгѣ мелькаютъ образы, какъ въ кинематографѣ. Масса лицъ связана другъ съ другомъ, но эти связи не прочны,—сошлись и разошлись дороги; старыхъ трагическихъ коллизій нѣтъ; нѣтъ мѣста и старымъ трагическимъ пьесамъ.

Недаромъ и въ дневникѣ Толстого пьеса названа не просто драма, а «драма-комедія».

По свидѣтельству Льва Львовича Толстого, его отецъ давно мечталъ о новыхъ формахъ драмы и думалъ написать пьесу въ 15—20 картинахъ—именно въ картинахъ, а не въ дѣйствіяхъ,—мы подчеркиваемъ это, такъ какъ думаемъ, что и вопросъ о разбивкѣ на дѣйствія требуетъ еще своей провѣрки по рукописямъ... Прибавимъ къ этому, что Толстого очень интересовала вращающаяся сцена (воспоминанія Тенеромо) и онъ даже



Г НЪ ЮРЬЕВЪ (КАРЕНИНЪ), Г—ЖА ЭЛЬМИНА (НЯНЯ), Г—ЖА СТРАВИНСКАЯ (ЛИЗА).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. IV, КРТ. 2).

ходилъ осматривать ее въ одномъ изъ московскихъ театровъ (Воспом. Буланже). «Живой трупъ»—первая пьеса Толстого въ новыхъ формахъ,—простая по изложенію, душевная, интимная, какъ чеховская драма, безъ монологовъ въ публику, которые намъ кажутся теперь такими неестественными [1]) безъ «героевъ», съ массой дѣйствующихъ лицъ, наполняющихъ въ наши дни шумный потокъ жизни—пьеса рѣшительно Толстовская по идеѣ, по настроеніямъ автора, по языку и притомъ очень хорошая пьеса.

Надъ пьесой Толстой долго и упорно работалъ. Мѣнялъ картины, сильно измѣнялъ содержаніе отдѣльныхъ сценъ и даже дѣйствующихъ лицъ. Такъ не включилъ изъ схемы въ конспектъ 11-ую картину: «Свидѣтельство въ полиціи», которую потомъ совершенно выкинулъ. Также выброшена картина 9-ая, содержаніе которой изложено такъ: «Маша увѣдомляетъ. Горюетъ. Толпа. Ищутъ тѣло. «Выброшена и картина 10-ая: «Маша плачетъ. Лиза ревнуетъ и признается».

Надъ первою картиною Толстой особенно упорно и долго работалъ, 6 или 7 разъ передѣлывая ее. Любопытно отмѣтить, что по первоначальному замыслу вмѣсто матери Лизы въ первой картинѣ выступаетъ подруга Лизы, Марья Дмитріевна, «сторонница свободной любви». Она склоняетъ Лизу бросить мужа и обратить свое вниманіе на Каренина. Лиза очень волнуется и возмущается этими совѣтами. Эта картина особенно не давалась Толстому и вопреки обыкновенію онъ не отдавалъ ее въ переписку, чтобы потомъ вновь дѣлать поправки, а самъ перечеркивалъ написанное и писалъ вновь, и только въ 6-ой и седьмой разъ поправлялъ по переписанному уже экземпляру.

Часто крупныя поправки являлись на поляхъ, сдѣланныхъ списковъ.

---

[1]) Въ двухъ или трехъ мѣстахъ у Толстого есть фразы, которыя произноситъ Ѳедя, оставаясь одинъ на сценѣ; но это такія именно слова, которыя могъ сказать Ѳедя наединѣ. Такъ попрощавшись съ Сашей, онъ, и какъ бы продолжая разговоръ, повторяетъ:

— Да, да.—Чудесно, прекрасно...

И затѣмъ, отославъ лакея, прибавляетъ:

— И правда, и правда...

Такъ на поляхъ написанъ весь разговоръ Ѳеди съ Сашей у Афремовыхъ. Въ первой версіи шестой картины Маша предлагаетъ Ѳедѣ деньги [1]).

Словомъ, работа шла напряженная и долгая.

Конспектъ былъ набросанъ въ январѣ 1900 года; въ маѣ того-же года, гостя у своей второй дочери Маріи Львовны Оболенской въ Пироговѣ, Л. Н-чъ кончилъ второй актъ и, продолжая все лѣто напряженно работать, закончилъ драму въ серединѣ августа: ...«Писалъ «Трупъ», окончилъ и втягиваюсь все дальше» (Дневн. 15 авг. 1900 г.).

«Втягиваюсь все дальше»— слова, доказывающія, что Толстого увлекала работа надъ «Трупомъ». Какъ у большинства художниковъ, —по написаніи новаго произведенія являлись сомнѣнія, самокритика, начиналась работа сызнова, дѣлались новыя вставки и сокращенія. У Л. Н-ча эта потребность въ поправкахъ никогда не прекращалась до *напечатанія* его произведенія, и даже послѣднія корректуры возвращались въ типографію прямо въ неузнаваемомъ видѣ.

Надъ «Трупомъ» Л. Н. работалъ вполнѣ достаточный срокъ времени,— болѣе полугода подрядъ, это выходитъ по три-четыре дня надъ одной страницей текста самаго маленькаго по формату изданія «Живого Трупа». (Ц. 10 коп.). А обдумывалъ онъ пьесу нѣсколько лѣтъ.

Пьеса была безусловно закончена Толстымъ, но не получила послѣдней шлифовки, почему въ ней и остались двѣ три недомолвки; наиболѣе существенная—объ отправкѣ денегъ черезъ Симонова въ Саратовъ. Ясно, что Толстой хотѣлъ создать здѣсь картину косвенныхъ уликъ, въ сѣть которыхъ попадаютъ невинные люди; но какъ на самомъ дѣлѣ разрѣшается эта улика въ пользу Каренина, осталось не выясненнымъ. Быть можетъ, очень просто; возможно, что Федя, нуждаясь въ деньгахъ, просилъ денегъ черезъ Симонова отъ имени Маши, и конечно, на слѣдствіи ему было совѣстно въ этомъ сознаться. Вся эта недоговоренность, однако, вовсе не вредитъ пьесѣ. Быть можетъ она была даже намѣренная.

---

[1]) Данныя изъ дневника и изъ рукописей даетъ Буланже въ статьѣ: «Какъ писалась драма: «Живой Трупъ». «Рус. Слово», 1911. X. 9.

Также мало значенія имѣетъ и другая неточность относительно суда; она тоже легко исправима; къ тому же слѣдуетъ замѣтить, что въ то время, когда Л. Н. Толстой писалъ свою пьесу, дѣла о двоеженствѣ и двумужествѣ еще разбирались въ судѣ присяжныхъ и впослѣдствіи уже были перенесены въ Судебную Палату, — вѣроятно потому, что судъ совѣсти часто оправдывалъ судимыхъ по такимъ дѣламъ.

Всѣ эти неточности остались неисправленными потому, что Толстой рѣшилъ не печатать драму и отложилъ ее въ сторону.

Мотивы такого рѣшенія приводятся разные.

А. Л. Толстая объясняетъ тѣмъ, что Л. Н-чъ познакомился съ дѣйствительными «героями» процесса, и «дѣйствительность» оказалась ниже ожиданій Толстого. Такое объясненіе показываетъ только непониманіе процессовъ художественнаго творчества. Дѣйствительность всегда ниже поэтическаго замысла, булочница Форнарина никогда не была Мадонной... Вся сила поэтическаго дарованія — въ претвореніи скромной и сѣрой дѣйствительности въ золото поэзіи. Другое объясненіе даетъ Тенеромо, увѣряя, что Толстого непріятно поразило сходство съ романомъ «Что дѣлать», который онъ совершенно забылъ; при этомъ Толстой, сравниваетъ себя съ тигромъ, который бросаетъ добычу, если первая хватка неудачна.

Въ такомъ объясненіи тоже есть элементъ фантастичности. Намъ кажется, что дѣйствительныя причины были иныя: во первыхъ, Гиммеръ просила не опубликовывать «Живого Трупа», чтобы тѣмъ не вызвать вновь разговоровъ о ея процессѣ. «Человѣческая жизнь дороже всякихъ писаній», — сказалъ Толстой своимъ друзьямъ, и занялся «Хаджи Муратомъ», отложивъ въ сторону «Трупъ». Вторая причина и болѣе серьезная и болѣе глубокая и, по нашему убѣжденію,—рѣшающая дѣло, — самая главная, такова:

Въ душѣ Толстого происходила тяжелая, мучительная борьба между художникомъ и проповѣдникомъ. Въ сущности, въ драмѣ «Трупъ» побѣдилъ художникъ. Образы слагались въ душѣ великаго писателя не въ тѣхъ озареніяхъ, какихъ хотѣлъ проповѣдникъ. Выводы получались не согласные съ его ригоризмомъ.

Толстой, всегда осуждая разводъ, создалъ такое положеніе, при которомъ разводъ являлся благомъ. На укоры матери Каренинъ при несомнѣнномъ сочувствіи автора говоритъ:

— Мамà, это жестоко съ вашей стороны! Неужели мы всѣ такъ непогрѣшимы, что не можемъ расходиться въ нашихъ убѣжденіяхъ, когда жизнь такъ сложна?

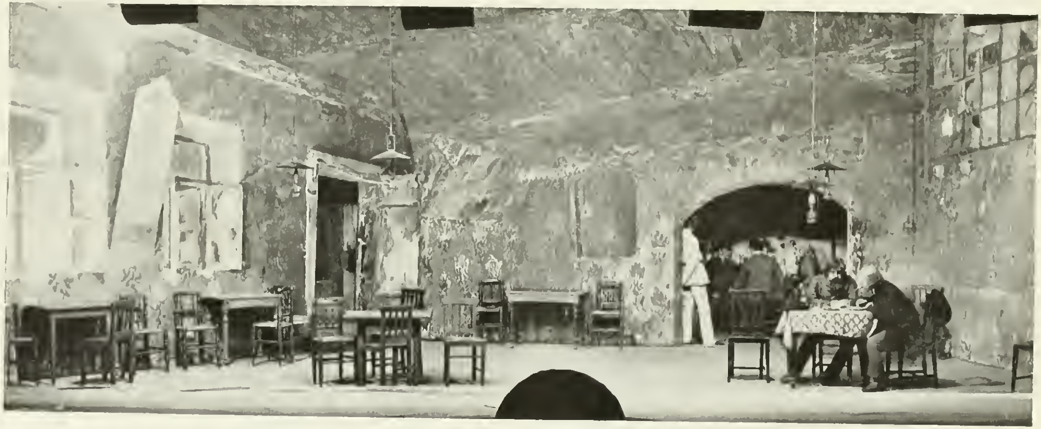
Этотъ высокочеловѣчный крикъ, вырвавшійся изъ глубины души самого писателя,—что-то глубоко-прекрасное и примиряющее насъ съ Толстымъ и его этическимъ максимализмомъ (въ теоріи).

Тутъ взялъ верхъ художникъ и человѣкъ надъ проповѣдникомъ. И дальше въ пьесѣ рядъ такихъ же уклоненій отъ ригористической «догмы».

Толстой видѣлъ въ винѣ все зло жизни, — и явно симпатизируетъ безпутному Өедѣ, топящему въ винѣ свои страданія, свои сомнѣнія и свое отрицаніе дѣловой и служебной карьеры. Алкоголикъ становится носителемъ толстовской правды. Требованіе «изюминки», т. е. особой чувственной игры жизни, не кажется Толстому признакомъ развращенности Феди, а чѣмъ то законнымъ и естественнымъ. Даже ревность, бросавшая тѣнь на всю жизнь Феди, не вызываетъ осужденій писателя. Наконецъ, даже самоубійство окружено ореоломъ; оно возможно ради счастья ближняго...

Все это писалъ Толстой художникъ, а не проповѣдникъ. Первый побѣдилъ второго.

Толстой создалъ красивый образъ безпутнаго, но благороднаго человѣка, понялъ его увлеченія и страсти, надѣлилъ частицею своей души, зачуялъ въ немъ великую красоту духа, далъ ему силы и возможность черезъ грязь и распутство идти къ высшему духовному просвѣтлѣнію, озарилъ его удивительной нравственной и тѣлесной чистотой. Его любовь къ Машѣ чиста, цѣломудренна, — прекрасна. Въ угарѣ его кутежей, въ



Г—НЪ ЩЕПКИНЪ (ПОЛОВОЙ). Г—НЪ АПОЛЛОНСКІЙ (ФЕДЯ) И Г—НЪ ЛАВРЕНТЬЕВЪ (ПѢТУШКОВЪ).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. V, КАРТ. 1).

цыганской пѣснѣ,—что то поэтическое,—«настоящее»... Чувствуется большая любовь Толстого къ Федѣ, и когда Федя говоритъ:

— Могу падать еще, весь упасть, все съ себя продамъ, весь во вшахъ буду, въ коростѣ... а лучъ солнца во мнѣ, со мной!—торжество внутренняго горѣнія человѣческой души безспорно, и жизнь Феди—оправдана...

Толстой, по свидѣтельству и Н. В. Давыдова, заинтересовался первоначально дѣломъ Гиммеръ по тѣмъ-же основаніямъ, какъ и сюжетомъ «Воскресенья», и ставилъ себѣ чисто морализаторскія цѣли; онъ хотѣлъ нарисовать намъ конфликтъ между формальной правдой и правдой по существу, но когда онъ сталъ писать, душа его все ширилась и росла образы хлынули властной толпой и овладѣли всѣми помыслами художника, пробудили сокрытые въ его душѣ могучіе родники творчества, — и Толстой далъ нѣчто гораздо болѣе значительное, чѣмъ думалъ,—и художественно свободное...

Оттого рядъ сомнѣній Толстого.

— «Писалъ драму и недоволенъ ею. Совсѣмъ нѣтъ сознанія, что это дѣло Божіе» (Дневн. 21 авг. 1900 г.).

— «Перемѣнилъ кое что въ драмѣ, и къ лучшему, но ничто не привлекаетъ къ работѣ, *хотя и то и другое нравится*» (курсивъ нашъ),— записываетъ Толстой черезъ день.

Черезъ два мѣсяца Толстой читаетъ статью Новикова о жизни народа, его нуждахъ и униженіи, и потрясенный фактами, приведенными въ этой статьѣ, записываетъ въ дневникъ: «Драму «Трупъ» надо бросить».

Это чисто идейный порывъ, — Толстого проповѣдника. Но порывъ остается порывомъ. Художникъ опять беретъ верхъ надъ проповѣдникомъ. Толстой проходитъ мимо лавочки (15 дек. 1900) и видитъ въ окнѣ «Крейцерову сонату»; это наводитъ его на мысль,—очень цѣнную и значительную, — точно ли нужно писать, имѣя въ виду цѣли проповѣдничества и пользы:

— И «Крейцерову сонату», и «Власть тьмы», и даже «Воскресенье» я писалъ безъ всякой думы о проповѣди людямъ и о пользѣ, а между тѣмъ это, особенно «Крейцерова соната», много принесло пользы. Не то ли и съ «Трупомъ»? записываетъ Толстой въ свой дневникъ. Художникъ чувствуетъ, что къ творчеству нельзя подходить съ будничнымъ мѣриломъ пользы, что всякое глубокое художественное переживаніе даетъ свои плоды, помимо намѣреній автора, и что предвзятыя цѣли часто убиваютъ красоту непосредственнаго творчества.

Теперь ясно, что колебанія Толстого касались не художественныхъ достоинствъ его новаго произведенія, а шли изъ иныхъ чисто религіозныхъ и проповѣдническихъ его настроеній. Такъ Гоголь сомнѣвался въ достоинствѣ «Мертвыхъ душъ» и сжегъ вторую ихъ часть; по счастью, Толстой слишкомъ здоровая натура, чтобы сдѣлать это и потому онъ сохранилъ свою пьесу, оставивъ намъ на радость новое *законченное* художественное произведеніе, хотя и безъ послѣдней шлифовки; но вѣдь послѣднюю шлифовку онъ далъ бы только на послѣдней репетиціи пьесы [1]) или въ послѣдней корректурѣ.

## III.

То, что Толстой далъ намъ въ «Живомъ трупѣ»,—отнюдь не схема, или конспектъ. Такое впечатлѣніе эскизности получается дѣйствительно при бѣгломъ чтеніи пьесы [2]). Но при внимательномъ ея изученіи выясняется, что мы имѣемъ дѣло съ законченной въ сценическомъ отношеніи пьесой, написанной мастеромъ дѣла. Пьеса отличается удивительной сжатостью языка и сгущенностью дѣйствія. Часто двѣ три фразы даютъ артистамъ возможность создать цѣлый сценическій эпизодъ. Толстой рѣдко ставитъ ремарки, понимая, что талантливый актеръ при хорошемъ режиссерѣ всегда сумѣетъ расшифровать краткій текстъ, разгадаетъ тайны творчества писателя, пойдетъ на встрѣчу замысламъ автора, силою своего воображенія разовьетъ ихъ и выявитъ въ дѣйствіи.

---

[1]) Такъ на репетиціяхъ писалась и создавалась «Власть тьмы» (Воспоминанія Н. В. Давыдова, изд. Златоцвѣта м. 1911 г. стр. 22).

[2]) Очень интересныя и цѣнныя въ этомъ смыслѣ впечатлѣнія М. Г. Савиной («Обозрѣніе театровъ» Октябрь).

Вотъ навыхватъ два примѣра для иллюстраціи этой мысли.

Анна Павловна говоритъ Каренину:

— Она сейчасъ придетъ. (Грустно) Да, да, тяжелое время... Вы вѣдь все знаете.

Всего три фразы. На сценѣ—это три разныя переживанія съ паузами и особыми интонаціями. Это цѣлый сценическій эпизодъ. Такъ Самарова у москвичей дѣлаетъ выдержанную паузу, долго глядя на Каренина, какъ бы душой бесѣдуя съ нимъ, и потомъ ужъ начинаетъ разговоръ.

Или въ другомъ мѣстѣ (нѣсколько раньше), та же Анна Павловна говоритъ Сашѣ о своей симпатіи къ Каренину; вдругъ горничная докладываетъ, что Каренинъ сейчасъ будетъ. Въ текстѣ стоитъ:

— Только что о немъ заговорили, не понимаю только зачѣмъ.

Самарова, ни на кого не глядя, дѣлаетъ передъ этими словами паузу. Она хочетъ показать, что вѣритъ въ предчувствія, что появленіе горничной съ извѣстіемъ о Каренинѣ какъ разъ въ тотъ моментъ, когда рѣчь зашла о немъ,—очевидно не случайность, а указаніе свыше, и доказываетъ лишь, что она права, не вѣря въ дружбу Лизы и Каренина и предполагая здѣсь, въ отношеніяхъ Каренина къ Лизѣ, нѣчто большее, чѣмъ дружба. И здѣсь текстъ кратокъ и не интересенъ по виду, но артистъ раскрываетъ его внутреннюю сущность.

Или возьмемъ сцену въ трактирѣ передъ попыткой самоубійства. Федя хочетъ остаться одинъ; нужно собраться съ мыслями, написать послѣднее письмо. Тутъ уже не до друзей и собутыльниковъ. Но Федя мягкій, добрый и слабосильный человѣкъ. Къ нему врывается Александровъ.

— Протасовъ! Я войду.

Федѣ непріятно видѣть Александрова, но какъ-то неловко и отказать; онъ говоритъ что занятъ и хочетъ дать понять Александрову, что ему теперь не до собутыльниковъ; природная мягкость, почти слабохарактерность берутъ верхъ, и Федя приглашаетъ Александрова войти.

Здѣсь масса оттѣнковъ и переходовъ въ настроеніи, но Толстой даетъ одну фразу.

*Федя* (серьезный). Пожалуй, войди, но я занятъ и... Хочешь,—войди.

Въ этой фразѣ однако все, что нужно актеру.

Толстой чувствуетъ актера, *слышитъ* его, не стѣсняетъ его лишними словами и ненужными ремарками. Какъ извѣстно, наибольшихъ размѣровъ ремарка достигаетъ у Аннунціо, но именно онъ менѣе всего драматургъ...

Несмотря на сжатость, языкъ Толстого чрезвычайно яркій, выразительный, драматичный и вполнѣ характерный для изображаемыхъ типовъ

Каждое дѣйствующее лицо въ «Трупѣ» говоритъ своимъ языкомъ, живетъ своей жизнью. Типична рѣчь цыганки Маши, Анны Дмитріевны съ ея французскимъ колоритомъ и неправильностями французской грамматики; типиченъ языкъ Саши, Афремова, судебнаго слѣдователя, самого Феди.

Когда Федя объясняетъ Абрезкову, почему онъ предался разгулу и вину,—слова вырываются изъ его души въ какомъ-то хаотическомъ безпорядкѣ, но въ нескладномъ теченіи ихъ чувствуется искренность и страданіе Феди.

Такъ говоритъ самъ Толстой: просто, правдиво, безъ прикрасъ, со строгимъ вниманіемъ къ каждому слову, точно человѣкъ, все время прислушивающіійся къ своей совѣсти и ищущій наиболѣе правдивой и простой искренней рѣчи для передачи своихъ мыслей. Это самъ Толстой такъ говоритъ, какъ Федя, перебивая и поправляя себя, весь—правда, искренность и честность.

Во второй картинѣ Федя объясняетъ Каренину, почему онъ ушелъ и не вернется обратно въ семью:

– Я негодяй, а ты хорошій человѣкъ. И отъ этого самого я не измѣню своего рѣшенія. И не отъ этого. А просто и не могу, и не хочу... Ну какъ я поѣду!

Тутъ подмѣченъ рядъ переходовъ настроеній, тутъ чисто толстовская манера раскрывать передъ читателемъ одну за другой перегородки души, тайныя ея движенія, всю ихъ сложность не рисуясь, стараясь только быть правдивымъ.

То, что можно сказать о сжатости и сценичности языка, относится и къ цѣлымъ сценическимъ явленіямъ и картинамъ. И здѣсь сгущенность текста доведена до крайняго предѣла, но не мѣшаетъ исполненію.

Всего нѣсколько строкъ третьяго явленія 6-й картины рисуютъ намъ картину отношеній родителей Маши и къ ней, и къ Федѣ, даютъ намъ полное представленіе о цыганскомъ свѣтѣ, взглядахъ цыганъ на любовь, на право выкупа любимой дѣвушки, а бурная вспышка сильнаго темперамента Маши даетъ намъ возможность судить объ этой дѣвушкѣ и силѣ ея любви къ Федѣ.

— Теперь уведете,—опять прійду. Люблю его и все. Крѣпче всѣхъ вашихъ замковъ моя любовь, не хочу!

Еще ярче эта экономія мѣста и рѣчи сказывается въ лучшей сценѣ пьесы,—примиреніи матери Каренина съ Лизой. Трогательная, сильная, искренне волнующая зрителя, эта сцена занимаетъ всего тридцать строкъ текста.

Благодаря такимъ свойствамъ письма Толстому удается дать полную характеристику всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, создать новые въ русской литературѣ образы!

Федя Протасовъ—новый законченный образъ въ галлереѣ Толстовскихъ портретовъ. Мы видимъ его, какъ живого. Толстой вложилъ въ него частицу своей души, надѣлилъ своими симпатіями. Это нѣчто среднее между Пьеромъ Безухимъ и Любимомъ Торцовымъ. Безъ той здоровой и страстной жадности ко всему новому, которую мы находимъ у Пьера, безъ его силъ и способностей, но съ той же потребностью въ нравственной чистотѣ и правдѣ. Это опустившійся человѣкъ, но не падшій. Онъ выше Любима Торцова потому что значительнѣе его по своему вдумчивому отношенію къ жизни и ея «пакостямъ». Онъ баринъ и мыслящій человѣкъ, но слабый, со средними способностями.

Какъ всѣ лучшіе герои Толстого онъ неспособенъ лгать, ненавидитъ и презираетъ все «ненастоящее». Поэтому ему «стыдно» дѣлать то, что дѣлаютъ всѣ. Быть предводителемъ дворянства, служить въ банкѣ,—развѣ это дѣло?—А трудиться? спрашиваетъ его князь Абрезковъ.

— Пробовалъ. Все нехорошо! Трудъ который обращенъ на увеличеніе матеріальнаго благосостоянія и комфорта, не можетъ удовлетворять его. Развѣ въ этомъ высшій смыслъ, цѣль существованія?

Тотъ, кто проповѣдывалъ «недѣланіе»,—отказъ отъ дѣловитой суеты, мѣшающей думать объ истинномъ, заставилъ и Федю отрицать работу и «дѣло». Федя понялъ пакость жизни и не хочетъ служить, но и бороться съ пакостью не можетъ: онъ не герой. Остается уйти отъ жизни и забыться въ пьяномъ угарѣ веселья, вина, цыганскихъ пѣсенъ.

И это нехорошо, но по крайней мѣрѣ въ винномъ похмельѣ пропадаетъ чувство стыда. Не такъ стыдно жить.

Но безпутная жизнь не развращаетъ Федю. Это чистый и хорошій человѣкъ. На подлость и на шантажъ онъ не пойдетъ. Онъ способенъ къ жертвамъ, къ благороднымъ порывамъ, къ любви.

Самый уходъ Феди «на дно» отчасти обусловленъ мотивами неудачной любви и ревности. Временами ему казалось, что Лиза не любила его; иногда онъ думалъ, что самъ не стоитъ ея любви.

Чувство правды и нравственная чистота спасаютъ отъ полнаго паденія Федю.

Онъ побѣдилъ въ себѣ звѣря, пощадивъ Машу, сберегъ ея чистоту, не воспользовавшись ея страстью, и это наполняетъ душу Феди сладостнымъ сознаніемъ права на самоуваженіе.

Лучъ солнца горитъ въ его душѣ, свѣтитъ ему въ потемкахъ жизни. Онъ будетъ горѣть до конца дней Феди.

— Могу падать еще, весь упасть, все съ себя продамъ, весь во вшахъ буду, въ коростѣ, а этотъ брилліантъ, не брилліантъ, а лучъ солнца, да — во мнѣ, со мной!

Характеристика Феди заслуживаетъ отдѣльнаго этюда и въ этомъ смыслѣ замѣчается движеніе въ критикѣ. Такъ Д. Н. Овсянико-Куликовскій далъ уже спеціальную характеристику Феди, Лизы, Каренина [1]). Федя несомнѣнно новый типъ въ творчествѣ Толстого; его «непріятіе» міра отъ сердца, а не изъ головы; это по замыслу Толстого—глубоко моральная личность, «удивительный человѣкъ» по словамъ чуткой и милой дѣвочки Саши; и главное въ Федѣ—не влеченіе къ «игрѣ жизни», а удивительная совѣстливость его души и чистота сердца.

Интересно отмѣтить, что Толстой надѣлилъ Федю,—единственнаго изъ всѣхъ своихъ героевъ, любовью къ писательству.

Бросивъ семью и «порядочный кругъ» людей, Федя, видимо, хочетъ отдаться литературѣ; начало повѣсти Феди, изъ которой Толстой приводитъ только четыре строчки, даетъ основаніе думать, что Федя не безъ литературнаго таланта. Разсказъ начинается талантливымъ описаніемъ:

— Былъ темный, теплый, тихій день. Туманъ...

Въ этомъ слѣдованіи словъ въ порядкѣ увеличивающейся мягкости звуковъ (темный, теплый, тихій), въ этомъ повтореніи буквы т въ ниспадающей интонаціей чувствуется чисто импрессіонистская техника; впечатлѣніе темнаго, теплаго, тихаго, туманнаго дня завладѣваетъ нашей душой такъ мягко и ласково...

По новому задуманъ и Каренинъ: корректный, нѣсколько накрахмаленный, сдержанный и благовоспитанный аристократъ, съ твердыми консервативными взглядами, но глубокой душевной жизнью. Сильна его любовь къ матери, еще сильнѣе къ Лизѣ, — такъ сильна, что онъ — всегда такой твердый и непреклонный, впервые почувствовалъ, что есть что то сильнѣе традицій и прямолинейныхъ принциповъ, что то такое, что заставляетъ человѣка страдать и отказываться отъ жестокой непоколебимости во имя правды сердца и чувства.

Каренинъ перестаетъ быть фанатикомъ, онъ уже способенъ возвыситься до пониманія Феди, которому подаетъ руку въ сценѣ съ судебнымъ слѣдователемъ въ знакъ сочувствія и примиренія. По рединѣ между Федей и Каренинымъ стоитъ князь Абрезковъ; онъ головой выше Каренина по широтѣ своихъ взглядовъ, ближе къ Федѣ тонкимъ благородствомъ своего гуманнаго сердца; Абрезковъ не пойдетъ ни съ тѣмъ, ни съ другимъ, оставшись красивымъ образцомъ умнаго, образованнаго барина, порядочнаго и чуткаго человѣка, но не бойца въ жизни. Онъ видитъ нескладность нашей жизни и потому на его фигурѣ и лицѣ лежитъ какая то тѣнь грусти.

---

[1]) «Живой трупъ». «Рѣчь». 16. X. 1911. Ср. раньше мои статьи въ «Солнцѣ Россіи» и «Новой жизни» Октябрь, а также лекцію Е. М. Безпятова о Федѣ и Фаустѣ.

— Съ большимъ достоинствомъ и грустью—такъ въ двухъ словахъ характеризуетъ его Толстой со своей изумительной краткостью и красочностью.

## IV.

Толстой успѣваетъ дать въ «Живомъ труппѣ» законченную характеристику не только главныхъ, но и второстепенныхъ персонажей. Напрасно усматриваютъ незавершенность пьесы въ томъ, что Толстой покидаетъ многихъ дѣйствующихъ лицъ, не проведя ихъ черезъ всѣ картины и дѣйствія. Толстой тутъ поступаетъ вполнѣ сознательно. Очевидно, онъ не чувствуетъ необходимости дать намъ полную исторію жизни каждаго дѣйствующаго лица. Черезъ всю пьесу онъ ведетъ только тѣхъ лицъ, которыя нужны для его идей, то есть Ѳедю, Каренина и Лизу. Остальныя вводятся въ мѣру ихъ отношеній къ означеннымъ выше лицамъ и къ основной идеѣ автора. Это не мѣшаетъ Толстому зарисовать всѣ образы ярко и опредѣленно. Саша вся передъ нами по двумъ картинамъ: первой и четвертой, Маша—по второй, пятой и шестой. Непризнанный «геній» ясенъ изъ одной бесѣды съ Ѳедей въ трактирѣ (сцена самоубійства). Для судебнаго слѣдователя достаточно сцены допроса. Великолѣпная фигура Абрезкова зарисована въ двухъ бесѣдахъ князя съ Карениной и Ѳедей.

Съ большимъ тактомъ Толстой не засоряетъ дѣйствія второстепенными лицами и не отвлекаетъ вниманія зрителя отъ главныхъ персонажей и отъ идеи пьесы Такимъ образомъ то, что многіе критики и писатели разсматривали, какъ доказательство незаконченности пьесы, составляетъ ея своеобразное достоинство.

Остается отмѣтить еще одну важную чисто техническую черту, по которой можно судить о сценической законченности произведенія. Мы имѣемъ въ виду структуру пьесы въ связи съ развитіемъ психологіи дѣйствующихъ лицъ и того, что въ старой драмѣ называли «дѣйствіемъ».

Въ этомъ смыслѣ Толстой прочно стоитъ на почвѣ стараго построенія пьесы, по всѣмъ правиламъ теоріи драмы [1]). Тутъ и экспозиція (1-я и частью 2-я картина) и наростаніе затрудненій и перипетіи, и катастрофа, и наконецъ смерть, дающая «очищеніе этихъ и тому подобныхъ страстей» (Аристотель). Все строго обдумано и въ смыслѣ психологическаго развитія дѣйствія и наростанія интереса. Четвертая картина, завершая первое дѣйствіе (а не второе, какъ думаетъ г. редакторъ изданій «Живого трупа» [1]) впервые толкаетъ Ѳедю на мысль о необходимости освободить Лизу отъ себя и дать ей свободу. Въ 6-й эта мысль получаетъ свое полное развитіе и находитъ свои естественные выходы въ разводѣ. Слѣдующая сцена самоубійства подводитъ насъ къ самому напряженному моменту пьесы. Лгать Ѳедя не въ силахъ, купаться въ унизительной грязи бракоразводнаго процесса не хочетъ, остается—смерть; все равно жизнь не удалась, глупо изжита, душевно Ѳедя уже уставшій человѣкъ; впереди нѣтъ просвѣта, нѣтъ денегъ, чтобы выкупить Машу изъ табора и единственный исходъ, единственное возможное счастье—навсегда отнято. Сильная сцена съ Машей послѣ отказа отъ самоубійства поднимаетъ еще болѣе интересъ пьесы и приводитъ насъ къ выходу по Чернышевскому. Ссылка на «Что дѣлать» намъ не кажется такой уже неудачной, и невозможной. Нѣсколько на пониженіе ведетъ сцена 9-я—въ трактирѣ, гдѣ Ѳедя разсказываетъ Пѣтушкову то, что мы уже знаемъ изъ предыдущихъ картинъ. Здѣсь явно необходимъ карандашъ режиссера. Но затѣмъ дѣйствіе опять наростаетъ и заинтриговываетъ. Сцена у судебнаго слѣдователя написана блестяще: живо занимательно, драматично. Хороша и сцена въ корридорѣ суда.

---

[1]) Вообще мы считаемъ совершенно вѣрнымъ раздѣленіе пьесы на три акта, какъ это сдѣлано въ Александринскомъ театрѣ; дѣленіе москвичей психологически менѣе удачно.

Слабыя мѣста пьесы въ ея идеѣ. Передъ нами авторъ и художникъ съ сложившимся «толстовскимъ» міровоззрѣніемъ, умиленный имъ прекраснодушный старикъ, полюбившій людей потому что мы «всегда любили тѣхъ, кому сдѣлали добро», повѣрившій въ ихъ прекрасную природу, всегда раскрытую для добра и любви.

Всѣ люди хороши, но Толстой, старый баринъ, знаетъ только свою среду. Онъ далекъ отъ интеллигенціи, всегда плохо понималъ ее и ея стремленія; неудивительно, что онъ перенесъ дѣйствіе своей драмы изъ среды разночинцевъ, гдѣ она фактически совершилась, въ ту среду, откуда Толстой уже почерпнулъ дивныя краски для изображенія Левина, Болконскаго, Ростовыхъ, Пьера Безухова и др. Этотъ міръ казался Толстому, при всѣхъ своихъ недостаткахъ, наиболѣе культурнымъ и совершеннымъ: здѣсь жилъ и самъ авторъ, поднявшій бунтъ противъ предразсудковъ. Здѣсь выросъ и созрѣлъ къ протесту и Ѳедя Протасовъ. Къ сожалѣнію, «непріятіе» Толстымъ міра ведетъ къ цѣлому ряду ложныхъ и неправильныхъ выводовъ анархическаго характера. Толстой отрицаетъ государственность, общественность. Только въ отказѣ отъ всякаго общенія съ государствомъ представляется Толстому выходъ изъ неурядицъ жизни и ея неправдъ. Положительное содержаніе «бунта» противъ неправдъ жизни поражаетъ своей соціальной немощью и полнымъ отсутствіемъ общественныхъ инстинктовъ.

Ѳедя отрицаетъ и службу, и общество, и трудъ. «Все нехорошо». Но другого выхода, кромѣ пьянаго угара, вина, цыганъ, бездѣлья онъ не знаетъ. Конечно, Л. Н. Толстой не въ этомъ видитъ спасеніе: оно для него въ отказѣ отъ культуры, отъ государственности, въ опрощеніи, въ жизни по христіанскому завѣту любви, бѣдности и личнаго (физическаго) труда. Отсюда всѣ громы на государство и въ особенности на одну изъ его функцій—судебное вѣдомство.

Толстой особенно зло относится къ суду, въ корнѣ отрицая его. Это отрицательное отношеніе типично для стараго фрондирующаго барства, не признававшаго чиновника, и проявляется у Толстого во многихъ произведеніяхъ: и во «Власти Тьмы», гдѣ происходитъ «божье дѣло»: Никита кается, а къ нему безъ толку «лѣзетъ» урядникъ; и въ «Воскресеніи» и въ страстной и злой каррикатурѣ на судъ, и въ жосткой картинѣ жизни и смерти чиновника судебнаго вѣдомства Ивана Ильича, и въ личной жизни Толстого, и наконецъ въ «Трупѣ».

Не подлежитъ сомнѣнію, что Толстой заинтересовался процессомъ Гиммеровъ, потому что тутъ открывалась возможность говорить противъ алкоголя и судейской правды. Объ этомъ свидѣтельствуетъ Н. В. Давыдовъ въ своихъ воспоминаніяхъ и В. А. Маклаковъ. Конечно, проповѣдническія цѣли не удались Толстому, а художественныя раздвинули значеніе пьесы и дали ей болѣе глубокое содержаніе. Не подлежитъ сомнѣнію, что для Толстого-проповѣдника самое центральное мѣсто драмы монологъ Ѳеди, гдѣ доказывается, что люди умѣютъ любовно распутать самыя трудныя положенія, но вотъ де приходитъ формальное правосудіе въ лицѣ судебнаго слѣдователя, который за жалованье, получаемое 20-го числа «по двугривенному за пакость» губитъ людей, садитъ ихъ на скамью подсудимыхъ, разбиваетъ ихъ счастье...

А самъ судебный слѣдователь не достоинъ на порогъ попасть къ такимъ порядочнымъ людямъ, какъ Каренинъ!

Тутъ въ этомъ монологѣ, написанномъ съ огромнымъ темпераментомъ и страстностью,—весь Толстой со всѣми своими ошибками и геніальной наивностью. Всего досаднѣе, что самый конфликтъ между правдой по существу и формальной—судейской совершенно не удался великому писателю, такъ какъ возникъ онъ въ другой плоскости,—религіозной.

Вѣдь Каренинъ человѣкъ строго православныхъ взглядовъ; разъ живъ Протасовъ, для него и безъ судебнаго слѣдователя Лиза перестала быть женой, а то, что онъ съ ней жилъ, трагическое несчастье и грѣхъ.

Другое дѣло, если бы Каренинъ и Лиза стояли на почвѣ гражданскаго брака, но и тогда конфликтъ бы былъ между правдой по существу и *устарѣлымъ* закономъ, а не судомъ вообще.

Идея пьесы—самая слабая ея сторона. Отношеніе къ судебному слѣдователю, какъ ни увлекаетъ насъ художникъ своимъ страстнымъ монологомъ и всѣми чарами художественнаго колдованія, все же кажется намъ и несправедливымъ, и неправильнымъ. Кромѣ того, выдвигая конфликтъ на почвѣ отношеній закона къ поступку Ѳеди, Толстой смотритъ на дѣло чрезвычайно узко и односторонне. Мнимое самоубійство Ѳеди и переходъ его на нелегальное положеніе *ради двухъ лицъ*, Лизы и Каренина, не безразличны и для всего общества. У Ѳеди не можетъ не быть сложныхъ отношеній съ массой лицъ. Мнимое самоубійство освобождаетъ его отъ всякихъ обязанностей къ обществу (хотя бы отъ денежныхъ обязательствъ), отъ общественныхъ и государственныхъ повинностей, а между тѣмъ, живя въ этомъ же обществѣ, хотя бы и на нелегальномъ положеніи Ѳедя, не перестаетъ вступать въ *одностороннія* отношенія къ этому обществу, пользуется имъ, ускользая, однако, отъ его требованій благодаря своей нелегальности.

Все это невольно приходитъ въ голову, когда слушаешь филиппику противъ суда. Вотъ, гдѣ нужно искать причины не полнаго успѣха посмертнаго произведенія Толстого. Есть и еще кое что противъ пьесы. Она нѣсколько прѣсна. По истинѣ «безъ изюминки», если не считать такой изюминкой самого Ѳедю. Маститый старецъ писалъ ее, всячески стараясь отбросить «игру» творчества; явна тенденція дать пьесу простую, спокойную, высоконравственную, чистую, какъ горные снѣга. Всѣ хороши, всѣ добродѣтельны, нравственны, и только «пакостникъ» судебный слѣдователь, да шантажистъ чиновникъ мѣшаютъ людямъ устроиться въ любви и согласіи; кутежи Ѳеди въ счетъ не идутъ...

## V.

Переходя къ постановкѣ этой пьесы на Александринской сценѣ, прежде всего отмѣтимъ, что режиссура и артисты правильно оцѣнили пьесу, какъ законченное произведеніе, хотя и безъ послѣдней шлифовки. Вся энергія работы, видимо, ушла на раскрытіе сценическихъ сокровищъ сжатаго текста и языка, съ одной стороны, и съ другой — осуществленіе энергичнаго и беззамедлительнаго проведенія на невращающейся сценѣ 12 картинъ въ нормальный срокъ времени не болѣе чѣмъ въ четыре часа. Эти задачи были вполнѣ осуществлены. Сжатость языка и текста не помѣшала артистамъ дать интересное сценическое представленіе на цѣлый вечеръ. Текстъ былъ развернутъ въ надлежащее число сценическихъ эпизодовъ и переживаній. При томъ артисты не увлеклись просторомъ, не перешли мѣры игры, не усложнили безъ необходимости сценическаго рисунка, не паузили, не создавали ненужныхъ и немотивировавшихъ передвиженій: mise en scène была проста и естественна. Артисты не поддались соблазну дать чеховскіе тона, такъ какъ это не отвѣчало бы темпераменту Толстого и стилю его письма. Въ этомъ отношеніи пьеса разыграна безупречно; она показана публикѣ во весь ея сценическій ростъ. Послѣ перваго представленія «Живого Трупа» въ Александринскомъ театрѣ нельзя уже безъ натяжки говорить, что пьеса незакончена или конспективна.

Также удалось дать въ пьесѣ и быструю смѣну дѣйствій. Это было нелегко достигнуть; нѣкоторыя картины очень коротки; если бы затянулись антракты, непрерывность и цѣльность художественнаго впечатлѣнія была бы нарушена. При отсутствіи вращающейся сцены задача была очень трудна. Пришлось прибѣгнуть къ цѣлой системѣ блоковъ и подвѣсныхъ декорацій. Пришлось нанести на декораціи картины, обычно прибиваемыя къ стѣнѣ отдѣльно, какъ и въ жизни; пришлось свести до minimum'а мебель и бутафорію. Результаты получились вполнѣ удовлетворительные. Требованія художественнаго реализма не были нарушены отъ того, что бытовыя подробности были сведены до возможнаго minimum'a. Вообще вся пьеса шла въ обстановкѣ «умѣреннаго» реализма, если такъ можно выразиться. Режиссура совершенно правильно взглянула на дѣло, не придавая значенія модѣ и другимъ деталямъ быта. Пьеса закончена въ 1900 году, но она одинаково можетъ быть отнесена и къ восьмидесятымъ, и девятидесятымъ годамъ XIX вѣка, и къ нашему времени.

При такихъ условіяхъ было правильнѣе не подчеркивать слишкомъ опредѣленно эпоху. Это и было вполнѣ достигнуто.

Трудную задачу для постановки представляла вторая картина съ цыганами. Толстой зналъ цыганъ, когда то увлекался ихъ пѣніемъ. Его удивительная память сохранила и напѣвы многихъ цыганскихъ пѣсенъ, напримѣръ, такой, какъ «Невечерняя», давно уже забытой, такъ что даже потребовалось много труда, чтобы ее разыскать. Но Толстой не принялъ во вниманіе одного обстоятельства,—тѣхъ своеобразныхъ условій, въ которыхъ слушаются цыгане. Позднее время, трактиръ гдѣ нибудь на окраинѣ города, особое возбужденіе собравшихся здѣсь, словно вырвавшихся изъ душныхъ условій «культуры» на просторъ «свободной» жизни и непосредственной поэзіи «табора».

Тутъ нуженъ извѣстный самогипнозъ, красивый хмель, жажда забвенья, приподнятое настроеніе, страсть или влюбленность, чтобы прійти въ особый лирическій восторгъ по поводу пѣнья довольно примитивнаго и по техникѣ, и по музыкальному содержанію, и по исполненію. Современное музыкальное развитіе массъ не позволяетъ уже наслаждаться цыганскимъ пѣніемъ, какъ и какими нибудь вечорницами малорусской пьесы. Исчезла и самая память о той идеализаціи цыганскаго табора, которую мы впервые находимъ у Пушкина и въ которой отражались на русской почвѣ чисто «руссовскія» настроенія французскаго предшественника нашего великаго писателя.

Никто изъ насъ не повѣритъ вмѣстѣ съ Ѳедей (отчасти, значитъ, и Л. Н. Толстымъ), что цыганская музыка—«настоящее», а наша музыка плоха. Это вѣдь только наивный этнографическій романтизмъ, и никто теперь въ серьезъ не станетъ противупоставлять «Размолодчики» музыкѣ Вагнера или, скажемъ, Глазунова... Поэтому задача, поставленная театру, была очень трудна и едва-ли выполнима. Хмельному Ѳедѣ могло казаться это «настоящимъ», но за рампу его увлеченіе не передавалось. Толстой припомнивъ свою молодость и увлеченіе цыганами послѣ Крымской войны, слишкомъ повѣрилъ въ неотразимое обаяніе цыганской пѣсни и не далъ никакихъ другихъ сценическихъ средствъ экспрессіи этого обаянія.

Отсюда неудача съ цыганскимъ хоромъ.

Раздавались голоса и, къ сожалѣнію, даже въ серіозной критикѣ, что нужно было пригласить настоящихъ цыганъ. Нельзя не признать, однако, такое мнѣніе прямо безграмотнымъ эстетически.

Внести кусокъ подлинной дѣйствительности туда, гдѣ развертывается поэтическій вымыселъ—это все равно, что на портретѣ Рѣпина вставить подлинный брилліантъ въ кольцо. Или украсить нѣсколькими подлинными соснами лѣсъ Шишкина.

Надо удивляться, какъ могла прійти въ голову подобная мысль [1]). Цыганскій хоръ въ пьесѣ не дивертисментъ въ театрѣ «Attraction», а часть художественнаго цѣлаго; какъ всю пьесу,—и цыганъ должны были исполнять артисты. Если они могутъ играть королей, пастуховъ, военныхъ, акробатовъ, клоуновъ и проповѣдниковъ, то могутъ, конечно дать, художественное пониманіе и цыганскихъ образовъ.

Театръ поступилъ совершенно правильно, составивъ хоръ цыганъ изъ своихъ артистовъ. И достигъ возможныхъ результатовъ и въ смыслѣ жанровомъ и музыкальномъ. «Невечерняя» вышла очень удачно и стильно. По нашему, большаго и нельзя было получить отъ цыганскаго пѣнія въ такой необычной для него обстановкѣ серьезнаго театральнаго зала.

Переходя къ исполненію, отмѣтимъ прежде всего тѣ роли, въ которыхъ, какъ намъ кажется, артисты подошли къ пониманію пьесы Толстого, совпадающему и съ нашимъ.

Намъ кажется, что въ этомъ смыслѣ первенство за г. Аполлонскимъ. Онъ далъ намъ вполнѣ толстовскаго Ѳедю. Это былъ баринъ, благородный, умный человѣкъ, хотя и со слабой волей и съ влеченіемъ къ вину. Чувствовалась душевная тоска, неудовлетворенность жизнью, какая-то личная скорбь, отъ которой шла «тѣнь» на всю семейную жизнь Протасова. Выдвинута щемящая ревность, но не затушеванъ и идеализмъ Ѳеди съ его отрицаніемъ «пакостей» жизни и глубокой органической потребностью правды. Въ Ѳедѣ Аполлонскаго чувствуется талантливость, ширь, размахъ, душевная красота. Ему нужна не прѣсная жизнь «безъ изюминки», а что-то большее, бурное, пламенное. Его «бунтъ» не столько въ мозгу, какъ въ сердцѣ, не мирящемся съ буднями жизни.

---

[1]) Мы видѣли такую попытку въ осуществленіи «Театра Комедіи и Драмы» и это было очень плохо. Пѣлъ лучшій цыганскій хоръ Шишкина и на сценѣ явно чувствовалась линія, отдѣлявшая дѣйствительность съ цыганскимъ хоромъ, отъ «игры» и творчества.

Прекрасна сцена объясненія съ Сашей (4-я картина); здѣсь артистъ даетъ такую интимность, искренность, сердечность и простоту, что становится понятнымъ восторженное преклоненіе передъ нимъ Саши и ея внѣшне можетъ быть и неправильная но психологически понятная фраза:

— Я восхищаюсь предъ тобой! то есть и восхищаюсь и преклоняюсь предъ тобой

Нельзя, однако, согласиться съ артистомъ относительно грима и костюма послѣднихъ картинъ. Прошелъ только годъ, а не 10 лѣтъ со времени мнимаго самоубійства. Ѳедя не успѣлъ, не могъ опуститься до босяка. Онъ самъ говоритъ о себѣ: могу еще падать, весь упасть, *все съ себя продамъ*, и т. д., значитъ все съ себя не продано, Ѳедя еще не во вшахъ и коростѣ. У Ѳеди Москвина въ Московскомъ художественномъ театрѣ надѣтъ сюртукъ въ сценѣ допроса. Ѳедя еще не босякъ и духовно. Его монологъ обращенный къ судебному слѣдователю дышетъ энергіей, умомъ, красивъ по формѣ и литературенъ. Это настоящая рѣчь, сумирующая все. что пережилъ Ѳедя и его отношеніе къ «пакостямъ» жизни. Ее нужно произносить, а не играть.

Вполнѣ стильный толстовскій образъ даетъ г-жа Стравинская въ роли Лизы. Это именно толстовская женщина въ стилѣ Кити, только безъ той «изюминки», которая есть въ Кити. Это такъ сказать Кити, озаренная новымъ свѣтомъ толстовства, строгая къ себѣ, сдержанная, корректная, вдумчивая, примѣрная супруга и мать.

Чрезвычайно интересно своеобразное толкованіе г-жей Стравинской ея отношеній къ Ѳедѣ. Лиза (г-жа Стравинская) не любила по настоящему Ѳедю, что тотъ и чувствовалъ; когда она узнаетъ о самоубійствѣ Ѳеди, она падаетъ на колѣни у кресла и какъ бы самой себѣ старается внушить, что она любитъ его, любитъ...

— Не правда, что я не любила его, не люблю его! Люблю его одного! Люблю! И его я погубила. Оставь меня!

Такое толкованіе облегчаетъ скорое сближеніе съ Каренинымъ, которое иначе было бы психологически затруднено.

Намъ лично кажется, что Лиза любила Ѳедю; недаромъ она такъ долго прощала ему всѣ его сумасбродства и грѣхи. Ѳедя—одна изъ обаятельныхъ для женщины натуръ.

Но и толкованіе г-жи Стравинской очень интересно и красиво.

Очень стильна въ толкованіи г-жи Стаховой молоденькая сестра Лизы—Саша. Чуть чуть фантазерка, очень наивная и экспансивная, немного восторженная, какая-то вся радостная,—Саша г-жи Стаховой отчасти напоминала Наташу Ростову; несомнѣнно у Толстого Саша—одинъ изъ родственныхъ Наташѣ образовъ. Отмѣтимъ кстати, что Саша, по указаніямъ друзей Л. Н-ча, писана съ его любимой дочери Марьи Львовны.

Цыганку Машу играетъ г-жа Комаровская въ очередь съ г-жой Тимэ; первая артистка болѣе выдвигаетъ страстный темпераментъ и полную энергіи любовь; въ исполненіи г-жей Тимэ—больше сдержанности, за то пѣвучѣе несется цыганская пѣсня.

Объ остальныхъ и притомъ весьма крупныхъ исполнителяхъ «Живого трупа» нужно сказать особо.

Дѣло въ томъ, что ихъ толкованіе ролей, то-же очень стильное и высоко-художественное по исполненію, вытекало, какъ намъ кажется, скорѣе изъ традицій нашего образцоваго театра и, пожалуй, изъ вѣрнаго пониманія и толкованія прежнихъ пьесъ Толстого-же; но относительно примѣненія этого толкованія къ «Живому трупу» возможно спорить.

Нашъ образцовый театръ, воспитанный на Грибоѣдовѣ, Гоголѣ, Островскомъ, привыкъ къ сатирическому отношенію къ жизни, къ изображенію ея пошлости. Въ этомъ направленіи работала привычка, опредѣлялось и развивалось творчество артистовъ. Здѣсь его наибольшая сила и яркость.

Марья Антоновна въ творчествѣ г-жи Савиной, Турусина или Гурмыжская у г-жи Васильевой, Кречинскій—Далматовъ—это безупречные и совершенные образы сатирической трактовки жизни. Этотъ сатирическій элементъ вполнѣ на мѣстѣ и въ «Плодахъ просвѣщенія» Толстого. Тутъ еще громко раздается смѣхъ писателя. Въ «Живомъ трупѣ» чуть улыбаются его добрые, но серьезные глаза. Только въ сценѣ съ гонораромъ доктору. да въ изображеніи непризнаннаго «генія» чувствуется эта сдержанная улыбка.

Въ общемъ здѣсь—въ «Живомъ трупѣ» отношеніе къ людямъ иное,—какое-то благостное, умиленное, полное довѣрія. Всѣ хороши, у всѣхъ душа жаждущая добра. и потому сатирическій трафаретъ здѣсь кажется намъ ненужнымъ.

Въ талантливомъ, высоко-художественномъ образѣ, созданномъ г-жей Савиной, мы видимъ одинъ изъ портретовъ галереи, принадлежащей той-же артисткѣ и ею созданной (Марья Антоновна, дама пріятная во всѣхъ отношеніяхъ и т. д.). Марія Дмитріевна Каренина въ толкованіи М. Г. Савиной добра, но пуста, капризна и непостоянна. Фраза 9 явленія 5-й картины. когда послѣ примиренія съ Лизой Марьи Дмитріевны входитъ Каренинъ: «все таки ничего не рѣшено» произносится именно такъ, чтобы комически подчеркнуть капризы и упрямство матери, которая уже сдалась. но все еще не хочетъ въ этомъ признаться... Также подчеркиваетъ г-жа Савина и заключительныя слова Анны Дмитріевны въ десятой картинѣ («все обманъ, все ложь»), указывая своимъ тономъ на несерьезность Карениной

Той же сатирической традиціей опредѣляется и вполнѣ художественное толкованіе роли Анны Павловны; въ матери Лизы артистка подчеркиваетъ ея будничность, практичность, низменность.

Рѣзко сатирически трактуетъ г. Далматовъ князя Абрезкова. Довольною темною фигурою дѣльца рисуется г. Лерскому Афремовъ. баринъ, увлекающійся цыганами. Г. Петровскій въ роли судебнаго слѣдователя тоже очень сгущаетъ темныя краски. Когда онъ говоритъ «грязное дѣло», чувствуется, что у самаго судебнаго слѣдователя грязная душа, и грязь льется изъ нея на всякое дѣло, котораго только онъ коснется.

Мы лично держимся того мнѣнія, что сатирическія краски не слѣдовало бы накладывать на эту пьесу. Но это, конечно, дѣло толкованія и тутъ возможны большіе споры.

Остается отмѣтить еще, что декораціи были исполнены по эскизамъ К. А. Коровина г.г. Горовымъ и Жильцовымъ, а пьесу ставили г.г. Мейергольдъ и Загаровъ, и что пьеса продолжаетъ привлекать публику и нравится ей.

Послѣдняя пьеса Льва Николаевича Толстого, его посмертный вздохъ... И наша послѣдняя строка,—литературно-художественной критики, посвященная послѣднему его произведенію на русской сценѣ. Ни одинъ театральный сезонъ не откроется уже такой исключительной театральной новинкой...

Послѣднее «прости» сценѣ великаго писателя...

# ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1910—1911 г.—МОСКВА.

## БАЛЕТЪ.

С. М.

СЕЗОНЪ балета въ Московскомъ Большомъ театрѣ открылся въ воскресенье, 5-го сентября, классическимъ «Лебединымъ озеромъ» Чайковскаго, при чемъ Одетту въ первый разъ съ успѣхомъ танцовала г-жа Коралли. Блестящимъ ея партнеромъ выступилъ г. Тихоміровъ.

Въ теченіе сентября всего состоялось шесть балетныхъ спектаклей, въ которыхъ, кромѣ «Лебединаго озера», шли балеты: «Конекъ-горбунокъ» съ г-жей Балашовой, «Спящая красавица» съ ней-же, «Раймонда» съ г-жей Коралли и «Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой.

Обычный успѣхъ имѣла г-жа Өедорова 2-я, особенно удачно исполнившая вставной номеръ въ «Конькѣ-Горбункѣ» подъ музыку Брамса. Съ хорошей стороны зарекомендовала себя молодая солистка г-жа Кригеръ.

За октябрь было дано семь балетныхъ спектаклей. Кромѣ шедшихъ въ предыдущемъ мѣсяцѣ балетовъ, были поставлены—3-го числа «Золотая рыбка» съ г-жами Балашовой и Өедоровой 2-й и 31-го—«Саламбо» для перваго выступленія г-жи Гельцеръ

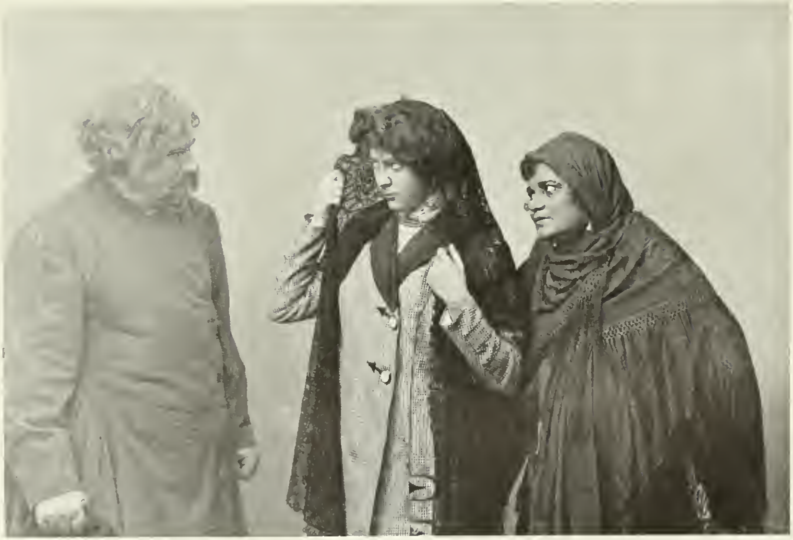
Послѣдній балетъ, помимо блестящаго появленія выздоровѣвшей первой балерины, представлялъ для публики еще тотъ интересъ, что въ отвѣтственной и яркой роли сжато выступилъ новый исполнитель г. Сидоровъ, оказавшійся на высотѣ своей задачи. Въ томъ же спектаклѣ хорошо исполнила ливійскій танецъ новая для Москвы солистка г-жа Эдуардова.

На долю ноября выпало пять балетныхъ вечеровъ. 7-го была поставлена «Спящая красавица», при чемъ роль Авроры исполнила петербургская гостья г-жа Смирнова, а бѣлую кошечку г-жа Өедорова 2-я. Роли фей были распредѣлены между солистками: г-ми Андерсонъ, Павловой, Маклецовой, Кригеръ, Фроманъ и Адамовичъ 2-й, которыя все болѣе и болѣе завоевываютъ симпатіи московской публики.

28-го ноября въ первый разъ по возобновленіи была дана «Баядерка» М. Петипа, музыка Минкуса, которою дирижировалъ г. Померанцевъ. Г-жа Гельцеръ, исполнявшая роль Никіи, несмотря на устарѣвшую концепцію балета, сумѣла проявить столько граціи и мимики, что создала спектаклю недюжинный успѣхъ. Выступившія въ эпизодическихъ роляхъ г-жи Өедорова 2-я и Девильеръ, какъ и всегда, не мало способствовали ансамблю. Хорошимъ браминомъ оказался и г. Булгаковъ.

Декабрь, какъ и всегда, оказался самымъ рабочимъ мѣсяцемъ для московской балетной труппы. Дано было одиннадцать балетныхъ спектаклей, въ томъ числѣ пять утренниковъ.

6-го декабря, въ день тезоименитства Государя Императора, для



Г. УРАЛОВЪ (ИВАНЪ МАКАРОВИЧЪ). Г—ЖА КОМАРОВСКАЯ (МАША) И Г—ЖА ЧИЖЕВСКАЯ (НАСТАСЬЯ ИВАНОВНА)
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

учащихся былъ исполненъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-дѣвицы. Молодежи особенно понравились танцы оживших ковровъ въ исполненіи г-жъ Андерсонъ, Адамовичъ 2-й, Фрамонъ и Маклецовой и танецъ съ бандурой г-жи Ѳедоровой 2-й.

12-го декабря давалась «Спящая красавица» съ г-жей Смирновой въ роли Авроры и г-жей Гельцеръ въ роли бѣлой кошечки. Послѣдняя имѣла выдающійся успѣхъ.

Въ январѣ было семь балетныхъ вечеровъ.

9-го числа въ первый разъ въ сезонѣ дана была «Коппелія» Делиба подъ управленіемъ г. Арендса и съ г-жей Гельцеръ въ заглавной роли.

30-е января было боевымъ днемъ московскаго балета. Въ первый разъ въ Большомъ театрѣ для бенефиса кордебалета былъ поставленъ «Аленькій цвѣточекъ», балетъ-сказка П. А. Маржецкаго, муз. Ѳ. А. Гартмана съ декораціями и костюмами академика К. А. Коровина.

Эскизы для этой постановки были сдѣланы г. Коровинымъ за 6 лѣтъ до появленія балета на московской сценѣ. Особенный интересъ представляетъ 2-я картина, переносящая зрителя на площадь восточнаго города,— она не уступаетъ лучшимъ коровинскимъ декораціямъ послѣдняго времени.

Костюмы и гримы въ новомъ балетѣ, какъ и всегда, свѣжи и ярки.

Классическіе танцы въ изобиліи вложенные въ новый балетъ, дали возможность г-жѣ Гельцеръ, исполнявшей роль меньшой дочери, блеснуть всей высотой своей техники, а драматическія коллизіи проявить себя недюжинной мимой. Особенный успѣхъ у публики имѣли варіаціи II акта, въ которыхъ достойнымъ партнеромъ балерины явился г. Тихоміровъ.

Успѣху хореографической части балета не мало содѣйствовали г-жи Балашова, Ѳедорова 2-я, Мосолова 1-я и Маклецова.

Дирижировалъ оркестромъ г. Померанцевъ, который, явившись впервые передъ пюпитромъ въ столь отвѣтственный день, оказался на высотѣ предъявленныхъ ему требованій.

Въ февралѣ состоялось восемь балетныхъ спектаклей, изъ которыхъ четыре было посвящено «Аленькому цвѣточку« съ первоначальнымъ составомъ исполнителей.

13-го числа по болѣзни г-жи Гельцеръ произошла замѣна «Коппеліи» «Конькомъ-Горбункомъ», при чемъ роль Царь-дѣвицы, по обыкновенію, исполнила г-жа Балашова.

Въ теченіе марта было дано на Большой сценѣ 4 балетныхъ спектакля: «Саламбо», «Аленькій цвѣточекъ», «Спящая красавица» и «Конекъ-Горбунокъ».

27-го числа «Спящая красавица» была поставлена взамѣнъ назначеннаго по репертуару «Аленькаго цвѣточка», который не могъ идти по болѣзни г. Тихомірова. Аврору экспромтомъ танцовала въ первый разъ г-жа Мосолова 1-я, что не помѣшало ей прекрасно справиться какъ съ хореографическими, такъ и техническими трудностями отвѣтственной роли.

Въ апрѣлѣ тоже четыре вечера было посвящено балету, — два раза давался неувядаемый «Конекъ-Горбунокъ» съ новымъ исполнителемъ роли Иванушки въ лицѣ г-на Стуколкина и по одному разу «Аленькій цвѣточекъ» и «Лебединое озеро».

Послѣдній балетъ шелъ 27-го апрѣля для закрытія сезона, вызвалъ среди публики выраженіе горячихъ симпатій по адресу всѣхъ артистовъ балетной труппы.

Въ сезонѣ шло 10 балетовъ, изъ коихъ наибольшее число представленій выдержалъ старый добрый «Конекъ-Горбунокъ», шедшій 11 разъ. За нимъ слѣдуетъ «Спящая красавица», исполненная 8 разъ. «Лебединое озеро», «Саламбо» и «Аленькій цвѣточекъ» давались по семи разъ,—«Раймонда» и «Золотая рыбка» по три раза,—«Волшебное зеркало», «Баядерка», и «Коппелія»—по два раза.

# ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

## Письмо III.

## ЛОНДОНСКІЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

Philip W. Sergeant. Переводъ съ рукописи К. М. МИКЛАШЕВСКАГО.

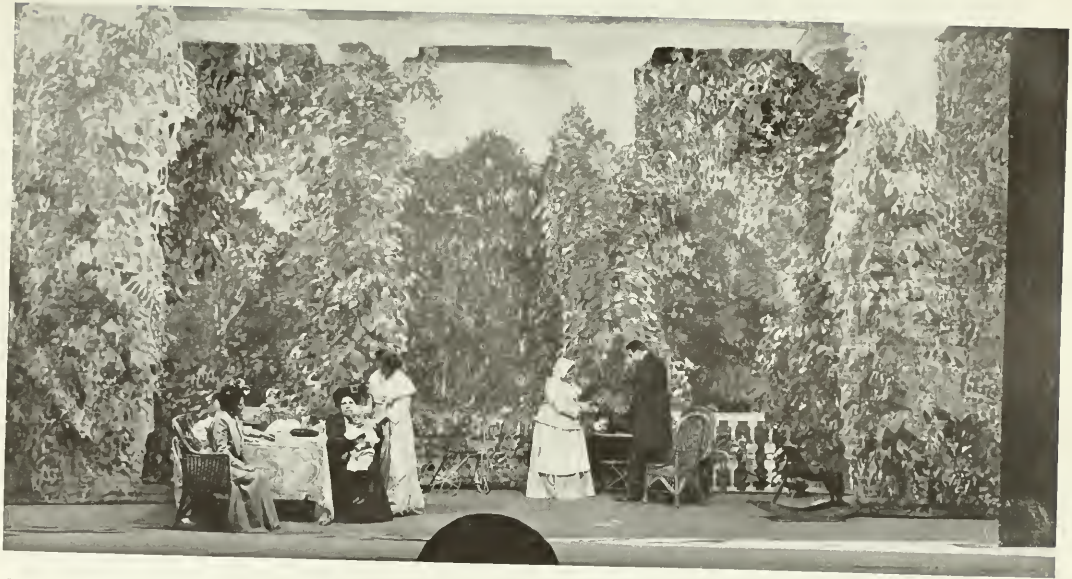
Не странное ли явленіе, что двѣ наиболѣе знаменитыя французскія актрисы обѣ выступали на этихъ дняхъ передъ лондонской публикой именно на сценѣ «Music Hall'ей», гдѣ длительность драматическаго представленія ограничена получасомъ. Mesdames Sarah Bernard и Réjane осчастливили своимъ благосклоннымъ участіемъ такія учрежденія, какъ «Коллизеумъ» и «Ипподромъ», и по крайней мѣрѣ съ точки зрѣнія финансовой поступили очень мудро. Конечно, ограниченность времени заставляетъ выбирать одноактныя пьесы, или отрывки, но, не смотря на это, аудиторія болѣе велика, чѣмъ гдѣ бы то ни было, а въ связи съ этимъ и кассовая выручка очень крупна и уступитъ развѣ только немногимъ очень большимъ театрамъ. Въ разговорѣ съ интервьюэромъ Сара Бернаръ высказала мнѣніе, что лондонскіе «Music Hall'и» скоро займутъ мѣсто многихъ настоящихъ театровъ, но она могла бы сказать болѣе: дѣло въ томъ, что Music Hall'и» уже теперь вытѣснили многіе театры. Недавно мнѣ пришлось присутствовать на митингѣ англійскихъ драматурговъ. Не было, кажется, ни одного изъ нихъ, кто бы не оцѣнивалъ по достоинству пользу, приносимую драматургамъ театрами Варьете. Такъ, напримѣръ, говорилось о томъ, что одноактную пьесу бываетъ очень трудно пристроить на сцену, а «Music Hall'и» даютъ широкое распространеніе этому виду драматургіи, и поэтому, авторы восклицаютъ: «Да здравствуетъ и процвѣтаетъ «Music Hall»!

Г-жа Режанъ начала гастроли одноактной «L'alerte», гдѣ есть выгодная для нея роль, и имѣла несомнѣнный успѣхъ. На слѣдующей недѣлѣ, она выступила въ третьемъ актѣ «Madame-Sans-Gêne», т. е. въ своей коронной роли. Эту пьесу писали Sardou и Emile Moreau, а Сарра Бернаръ поставила «Le Procès de Jeanne d'Arc», написанный все тѣмъ же Emile Moreau. Этого драматурга раньше не баловали одновременной постановкой въ Лондонѣ двухъ его пьесъ. На прошлой недѣлѣ Сарра Бернаръ играла «Жанну Д'Аркъ», а Режанъ—«Заза».

Слѣдуетъ сдѣлать оговорку, что хотя эти двѣ актрисы и собираютъ толпу зрителей, но не всѣ въ состояніи вполнѣ оцѣнить то, что имъ преподносится. Сарра Бернаръ сказала, что художественный вкусъ англійской публики очень утончается и что англичане это—самый лучшій цѣнитель, но во всякомъ случаѣ, относительно пониманія французскаго языка, англійскій зритель слабъ и въ этомъ отношеніи настоящими цѣнителями могутъ считаться сравнительно немногіе зрители, а нѣкоторые разсуждаютъ объ этихъ знаменитостяхъ не потому, чтобы они поняли, что тѣ говорятъ, но просто потому, что это «знаменитости».

По этому самому я не думаю, чтобы открывающійся въ скоромъ времени французскій «Théâtre Moderne de Londres» дѣлалъ бы сборы среди англійской публики; ему больше всего слѣдуетъ разсчитывать на французскую колонію. Также и германскій «Volkstheater», давшій на дняхъ нѣсколько представленій въ Лондонѣ, привлекалъ почти исключительно нѣмцевъ. Мы стали космополитичны въ отношеніи вкуса, но не въ отношеніи языка. Мы по прежнему—отвратительные лингвисты.

Въ связи съ этимъ расширеніемъ вкусовъ публики стоитъ тотъ фактъ, что антрепренеры предпочитаютъ ставить переводныя пьесы, имѣвшія успѣхъ за границей, въ ущербъ отечественнымъ оригинальнымъ произведеніямъ. Впрочемъ, нашъ извѣстный драматургъ Mr. R. C. Carton не согласенъ съ этимъ и полагаетъ, что для публики совершенно безразлично переведена ли пьеса съ иностраннаго, или она представляетъ изъ себя плодъ отечественной драматургіи; публика желаетъ лишь хорошей и забавной пьесы (или, прибавляетъ онъ, скверной, но забавной пьесы). Mr. Carton до нѣкоторой степени правъ, но все же, я думаю, что слова «переводъ съ французскаго» производятъ свое дѣйствіе на публику, такъ какъ у насъ укоренилось



Г—ЖА САВИНА (А. КАРЕНИНА). Г—ЖА Н. ВАСИЛЬЕВА (АННА ПАВЛОВНА). Г—ЖА ЭЛЬМИНА (НЯНЯ). Г—НЪ ЮРЬЕВЪ (КАРЕНИНЪ).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. V, КАРТ. 2).

мнѣніе, что лучшія пьесы пишутся во Франціи,—мнѣніе, которое съ трудомъ будетъ оставлено, даже если французская драматургія опустится на еще болѣе низкій уровень. Можетъ быть когда-нибудь наша публика увѣрится, что родина истинной драмы это—Германія. Вѣдь когда-то лучшими танцорами здѣсь считались итальянцы; теперь, какъ вы знаете, публика ломится смотрѣть русскихъ танцоровъ. Пріятнымъ послѣдствіемъ такихъ перемѣнъ общественнаго вкуса является разнообразіе репертуара для тѣхъ, кому удастся очень долго прожить!

Въ числѣ новѣйшихъ постановокъ въ главныхъ театрахъ Лондона упомянемъ англійскую комическую оперу «Bonita», переводную французскую комедію «The Marionnettes», переводную нѣмецкую оперетту «The Spring Maid», переводную французскую комическую оперу «The Love Mills» и наконецъ англійскую комедію «The Honeymoon». За этотъ же періодъ времени состоялись три возобновленія: «Человѣкъ и Сверхчеловѣкъ» и «Вѣеръ Лэди Виндермейеръ»—произведенія англичанъ, и «Сумурунъ»—нѣмецкаго производства. Въ общемъ, изъ новыхъ пьесъ двѣ англійскія приходятся на три переводныя, а изъ пьесъ возобновленныхъ мы имѣемъ четыре англійскія и четыре иностранныя. Пожалуй, англійскіе авторы и композиторы не безъ основанія жалуются на слишкомъ строгое отношеніе къ ихъ произведеніямъ.

Передъ постановкой «Bonita» очень надѣялись увидѣть продолженіе блестящей плеяды произведеній Gilbert'a Sullivan'a, поднявшихъ на высокій уровень репутацію англійской комической оперы, но ожиданія не оправдались. Великолѣпная постановка, но блѣдное либретто; великолѣпное исполненіе, но жидкая музыка, таково было общее мнѣніе, и хотя пріемъ публики былъ хорошъ, но никто не сомнѣвался, что никакого художественнаго «событія» тутъ нѣтъ. Авторы надѣялись возобновить успѣхъ, сопровождавшій прежнія постановки произведеній, написанныхъ Mr. Gilbert'омъ и Sullivan'омъ въ сотрудничествѣ, но у нихъ не хватило пороху, и едва ли не больше всѣхъ сдѣлалъ Mr. Barker, поставившій пьесу немного въ духѣ Гордона Крэга.

«The Marionettes» совсѣмъ не выдерживаютъ сравненія съ прежнимъ произведеніемъ того же автора (Pierre Wolff), а именно «Le Secret de Polichinelle», такъ нашумѣвшей въ Лондонѣ нѣсколько лѣтъ назадъ. Это одна изъ тѣхъ пьесъ, которыя никогда бы не были перевезены черезъ Проливъ, если бы ихъ написалъ не французъ и притомъ французъ съ фирмой. Такой старомодный и для насъ мало вѣроятный сюжетъ могъ бы быть искупленъ только чрезвычайнымъ блескомъ драматическаго изложенія. Оригинала мнѣ не пришлось читать, но англійскій переводъ рѣшительно ничѣмъ не блещетъ. Pierre Wolff умѣетъ писать и получше этого.

«The Spring Maid» вѣроятно будетъ долго дѣлать сборы. Авторы ея Wilhelm и Willner, и къ намъ она попала черезъ Америку. Сюжетъ ея не новъ: нѣкая дама переодѣвается горничной, чтобы проучить и наконецъ выйти замужъ за нѣкоего господина, ведущаго разсѣянный образъ жизни. Эту идею очень давно и очень хорошо разработалъ нашъ добрый соотечественникъ Oliver Goldsmith, но вѣдь въ музыкальной комедіи ни качество, ни свѣжесть сюжета не играютъ первенствующей роли, а важнѣе всего качество музыки, и въ данномъ случаѣ Heinrich Reinhardt далъ музыку мелодичную, остроумную и технически, совершенную. Важна, конечно, и режиссерская часть, а постановка мистера Caspar Whitney богата и занимательна. Исполненіе тоже хорошее, пѣвцовъ очень пріятно слушать, а пѣвицъ пріятно и слушать и смотрѣть. Юморъ текста совсѣмъ англійскій, и этимъ онъ вѣроятно много обязанъ передѣлкѣ. Повторяю, пьеса выдержитъ болѣе одного сезона.

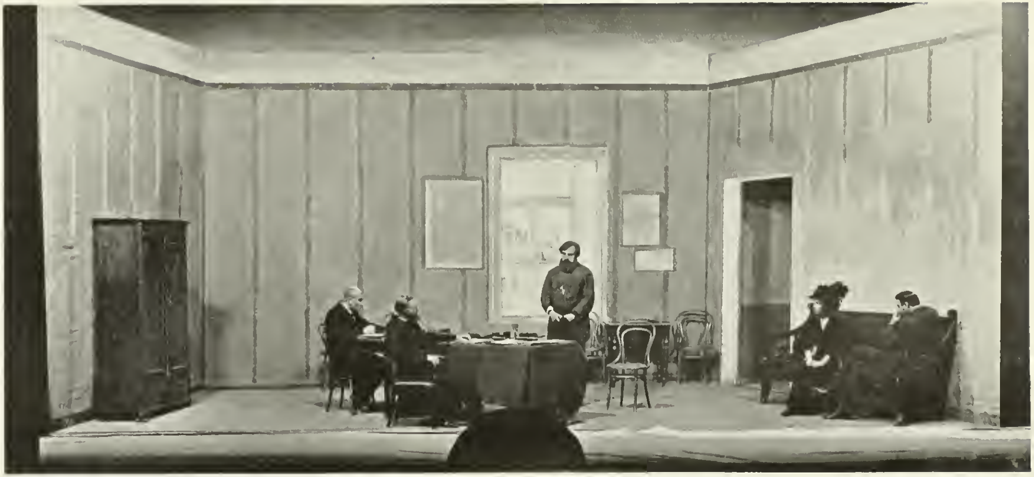
«The Love Mills», поставленныя въ Глобъ-Театрѣ написаны тѣми же Fonson и Wicheller которые написали «Le Marriage de M-lle Beulemens», и поэтому можно было ожидать отъ либретто очень многаго. Можетъ быть, текстъ оригинала дѣйствительно очень хорошъ, но про переводъ этого никакъ нельзя сказать. Пословица «Traduttore-traditore», увы вѣрна и здѣсь: при переходѣ съ одного языка на другой прелесть пьесы исчезла. Все производитъ впечатлѣніе вульгарности и условности, то есть условности въ опереточномъ смыслѣ конечно, такъ какъ кто же взялся бы писать не условную комическую оперу? Сюжетъ заключается въ томъ, что одинъ господинъ такъ увѣренъ въ добродѣтели своей жены, что онъ пишетъ бумагу, въ которой заявляетъ, что позволитъ всякому, кто будетъ имѣть эту бумагу въ рукахъ, безпрепятственно ухаживать за его женой. Бумага переходитъ изъ рукъ въ руки, мужъ начинаетъ ревновать, но къ концу пьесы ему удается получить бумагу обратно. Тема эта, вѣроятно, была трактована болѣе остроумно въ оригиналѣ, чѣмъ въ переводѣ, такъ какъ авторы «Le Marriage de M-lle Beulemens» должны обладать достаточной дозой остроумія. Музыка мистера Van Oost имѣетъ свои достоинства, постановка красива, а исполненіе достойно даже болѣе совершеннаго произведенія.

Въ общемъ, послѣдній мѣсяцъ не особенно богатъ театральными событіями, такъ какъ и «Honeymoon» мистера Arnold Bennet пьеса не важная. Mr. Bennet написалъ двадцать пьесъ, изъ которыхъ семь увидѣли свѣтъ рампы, а одна («What the Public wants») имѣла недавно большой успѣхъ. Впрочемъ, онъ создалъ себѣ имя главнымъ образомъ, какъ беллетристъ. Успѣху его послѣдней пьесы очень помогла исполнительница главной роли Miss Mary Tempest, вѣроятно, самая лучшая современная англійская комедійная актриса; да и весь ансамбль былъ не дуренъ, но недостатокъ истиннаго юмора въ пьесѣ портилъ дѣло. Сюжетъ «Honeymoon'а» скорѣй фарсовый. Вдова обвѣнчалась съ авіаторомъ; вѣнчалъ ихъ фальшивый священникъ, но они объ этомъ не знали; по рединѣ медоваго мѣсяца мужъ захотѣлъ участвовать въ авіаціонномъ состязаніи, къ великому неудовольствію жены; тутъ же узнается подложность брачнаго обряда, но мужъ бросаетъ авіацію и все кончается благополучно.

Когда постановку пьесы возобновляютъ, то можно почти быть увѣреннымъ, что эта пьеса надѣлала шуму при первомъ своемъ появленіи. Правда, иногда случается, что содержатель театра надѣется наверстать затраты, сдѣланныя на новую постановку, не имѣвшую успѣха, или желаетъ заполнить короткій промежутокъ передъ постановкой очередной новой пьесы. Возобновленіе «Человѣка и Сверхчеловѣка» было вызвано желаніемъ показать еще разъ публикѣ пьесу, которая имѣла большой успѣхъ при первой постановкѣ. Дѣйствительно, пьесы Бернарда Шоу теперь настолько популярны, что возобновлять ихъ можно безъ всякаго риска. Какъ я уже писалъ прошлый разъ, это возобновленіе было интересно тѣмъ, что въ большой роли Анны Уайтфильдъ должна была выступить миссъ Паулинъ Чэзъ, спеціалистка по опереточному жанру, по дѣтскимъ пантомимамъ, и въ добавокъ, знаменитая (въ особенности по открытымъ письмамъ) красавица. Смѣлый экспериментъ не совсѣмъ удался. Миссъ Паулинъ Чэзъ ни по игрѣ, ни по внѣшности не была похожа на Анну Уайтфильдъ. Выглядѣла она очень красиво, а играла самое себя. Грустно то, что въ виду важности этой роли, пьеса при дурномъ исполненіи миссъ Чэзъ сдѣлалась скучной, несмотря на хорошую игру мужского персонала. Мистеръ Лоррэнъ уже сколотилъ себѣ состояньеце этой пьесой въ Америкѣ, но я не раздѣляю мнѣнія одного критика, предсказавшаго, что теперь пьеса доставитъ антрепренеру второе состояніе.

О возобновленіи «Вѣера Лэди Виндеймейеръ» не приходится долго распространяться. Возобновленія твореній Уайльда всегда имѣютъ заслуженный успѣхъ. Сэръ Джорджъ Александеръ знаетъ, что очень хорошо, такъ какъ много обязанъ Уайльду, спасавшему его въ критическія минуты. Недавно, послѣ полнаго провала какой то постановки, онъ возобновилъ «The Importance of being Ernest» и разсчитывалъ только на нѣсколько представленій. Пьеса цѣлый годъ давала битковые сборы. Теперь, послѣ провала пьесы «The Ogre» сэръ Джорджъ Александеръ возобновляетъ, послѣ семилѣтняго перерыва «Вѣеръ». Пока что онъ объявилъ «ограниченное число представленій». Интересно знать, повторится ли старая исторія? Самъ мистеръ Джорджъ не играетъ, къ великому огорченію всѣхъ, кто видѣлъ его въ этой роли раньше, но за то миссъ Маріанъ Тэрри играетъ прежнюю свою роль, да и весь составъ очень хорошъ.

Постановку «Сумурунъ» въ Савой Театрѣ трудно назвать возобновленіемъ. Сокращенная передѣлка замѣчательнаго творенія Макса Рейнгардта, шедшая въ томъ видѣ, какой допускаютъ обычаи нашихъ «Music Halls», имѣла



Г—НЪ СУХАРЕВЪ (МЕЛЬНИКОВЪ). Г—НЪ ПЕТРОВСКІЙ (СЛѢДОВАТЕЛЬ). Г—НЪ АПОЛЛОНСКІЙ (ФЕДЯ ПРОТАСОВЪ). Г—ЖА СТРАВИНСКАЯ (ЛИЗА). Г—НЪ ЮРЬЕВЪ (КАРЕНИНЪ).

„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА (Д. VI, КАРТ. 1).

такой успѣхъ въ «Колизеумѣ», что было рѣшено поставить пьесу полностью въ настоящемъ театрѣ, по возможности въ томъ видѣ, въ какомъ она шла въ Берлинскомъ Deutsches Theater и съ тѣмъ же составомъ главныхъ исполнителей. Очень жаль, что Лондонъ сначала увидалъ Сумурунъ на великолѣпной сценѣ Коллизеума, а потомъ на сравнительно бѣдной сценѣ Савой-Театра. Я не понимаю, почему многіе критики превозносили до небесъ постановку Коллизеума и не одобряли постановку въ Савой-Театрѣ. Конечно, желательно было бы видѣть обѣ постановки на сценѣ Коллизеума, но и то хорошо, что мы видали пьесу дважды и въ двухъ различныхъ постановкахъ. «Сумурунъ» всетаки производитъ впечатлѣніе, какого я еще никогда не испытывалъ. Одна только музыкальная сторона оставляетъ желать лучшаго; музыка не достаточно оріентализована. Глядя на такую постановку и игру, наши лондонскіе театральные дѣятели могли многому научиться. Одна изъ исполнительницъ Fraülein Poldi Müller имѣла особенно большой успѣхъ и уже получила предложеніе играть главныя роли балетныхъ постановокъ въ Альгамбрѣ.

Много говорятъ о предполагаемыхъ гастроляхъ Макса Рейнгардта въ Лондонѣ. Въ серединѣ января объявленъ «Эдипъ-Царь» въ Ковентъ-Гарденѣ. Также набранъ хоръ въ 500 человѣкъ и оркестръ въ 200 человѣкъ для постановки «The Miracle», которую Максъ Рейнгардтъ готовитъ въ театрѣ «Олимпія». Главную роль монахини будетъ исполнять г-жа Труханова. Эта постановка будетъ или особенно замѣчательной, или особенно громкимъ проваломъ.

Наша злоба дня,—это открытіе Ковентъ-Гардена, гдѣ будетъ и русскій балетъ и нѣмецкая опера (Кольцо Нибелунговъ).

Въ составъ балета входятъ: г-жи Карсавина, Федорова, г.г. Нижинскій, Больмъ и Чекети. Для открытія идетъ «Жизель» и «Шехеразада»; потомъ пойдутъ: «Павильонъ Армиды», «Карнавалъ» и «Сильфиды». Интересно знать, какая судьба ожидаетъ это предпріятіе; впрочемъ, при популярности въ Лондонѣ русскихъ танцоровъ, успѣхъ обезпеченъ.

Въ His Majesty's-Театрѣ Сэръ Гербертъ Три сначала думалъ поставить къ Рождеству какую-то англійскую пьесу, но теперь онъ перемѣнилъ намѣреніе и готовитъ Оффенбаховскаго «Орфея въ Аду». Это произведеніе было поставлено по англійски только въ 1865 году. Теперь оно пойдетъ въ новой переработкѣ. Кромѣ того, въ скоромъ времени Сэръ Три поставитъ (только для утренниковъ) послѣднюю драму Израэля Цангвиля «Богъ Войны», написанную бѣлыми стихами и дѣйствіе которой происходитъ въ воображаемой странѣ Готіи. Вѣроятно, можно будетъ легко догадаться, въ какой части земного шара лежитъ Готія. Въ одной изъ предварительныхъ замѣтокъ (которыя антрепренеры такъ любятъ выпускать въ огромномъ количествѣ) говорится, что «Богъ Войны» долженъ напомнить о завѣтахъ Христа въ ихъ примѣненіи къ международнымъ дѣламъ. Забавно, что и мистеръ Цангвиль, и мистеръ Три—евреи.

Имѣвшая успѣхъ въ Германіи пьеса Виктора Леона и Лео Фельса «The great Name» не дѣлаетъ сборовъ, и антрепренеру пришлось думать о новой постановкѣ; онъ перенесъ свои симпатіи на Францію и выбралъ пьесу Тристанъ Бернара «Le Danceur inconnu». Переводъ сдѣланъ мистеромъ Джонъ Рафаэль, переведшимъ на англійскій языкъ извѣстный романъ «Marie Claire».

Другая переводная пьеса «Концертъ» Германа Бара имѣла также мало успѣха, что явилось неожиданностью для антрепренера, такъ какъ онъ даже не имѣлъ готовой замѣны и пришлось возобновить «What Every Woman Knows».

Повторяемъ. послѣдній мѣсяцъ не былъ богатъ театральными событіями: мало новыхъ постановокъ и еще меньше отечественныхъ. Достоинство пьесъ—ниже средняго, и только одна пьеса можетъ разсчитывать на продолжительные сборы, да и та принадлежитъ къ разряду музыкальныхъ комедій, которыя такъ любитъ наша публика. Кстати, «Шоколадный солдатикъ» приближается къ 950-му представленію, а «The Mousme» должно быть дастъ большее количество представленій, чѣмъ «The Arcadians», хотя и эти послѣдніе доставили цѣлое состояніе антрепренерамъ. Самое вѣрное театральное дѣло у насъ—это конечно музыкальная комедія (или если хотите, можно этотъ родъ пьесъ называть комической оперой) съ мелодичной музыкой и любимцами публики въ составѣ актеровъ. Такія постановки стоятъ бѣшеныхъ денегъ, такъ какъ роскошь ихъ,—это conditio sine qua non, но сборы все покрываютъ. Либретто играетъ второстепенную роль. Впрочемъ, «Шоколадный Солдатикъ» составляетъ исключеніе: сюжетъ придуманъ Бернардомъ Шоу и поэтому интересенъ.

Послѣдній мѣсяцъ былъ скученъ, но конецъ года вѣроятно вознаградитъ насъ. Ожидается новая постановка «Летучей Мыши» Іоганна Штрауса. Должно быть, англійскіе композиторы снова завопятъ, что ихъ не желаютъ слушать и что послѣ иностранцевъ имъ не остается мѣста. До сихъ поръ неизвѣстно, поставитъ ли американецъ мистеръ Гаммерштейнъ въ своемъ новомъ Лондонскомъ театрѣ какую-нибудь англійскую оперу. Когда-то мистеръ Долей-Кортъ построилъ «англійскій» оперный домъ и прогорѣлъ. Впрочемъ, съ тѣхъ поръ утекло много воды, наши композиторы ушли впередъ, и лондонская публика вѣритъ, что и въ Англіи можетъ родиться талантливая опера.

---

### Письмо IV.

## ТЕАТРЪ MÉZIÈRES ВЪ ШВЕЙЦАРІИ

### J. de ROSEN, ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ М. Т.

ЭТОТЪ театръ представляетъ собою зданіе, очень похожее на обширный сарай или ригу; онъ находится въ полутора часахъ отъ Лозанны, въ небольшомъ селѣ. Разстояніе довольно большое, мѣстность живописная, село посредственной красоты. Зачѣмъ нужно было выбрать для этого страннаго театра непремѣнно Mézières, я не знаю. Основатель его г. Réne Morax, драматургъ и поэтъ не безъ таланта, слишкомъ, по моему мнѣнію, «крупный» писатель для провинціи. Г. Morax дѣлаетъ попытку объяснить загадку въ своей брошюрѣ подъ заглавіемъ: «Театръ въ деревнѣ». Долженъ сознаться, что я въ ней мало что понялъ. Почему непремѣнно въ Mézières? Несомнѣнно, можно было выстроить съ одинаковымъ успѣхомъ въ любомъ другомъ мѣстѣ. Однако, примиримся съ тѣмъ, что есть.

Какъ я уже сказалъ, театръ похожъ на помѣстительную ригу, строеніе неуклюже, грузно, очертанія его не представляютъ никакого интереса. Утверждаютъ, что это для того, чтобы сохранить характеръ окружающей мѣстности. Пусть такъ, противъ этого я ничего не имѣю.

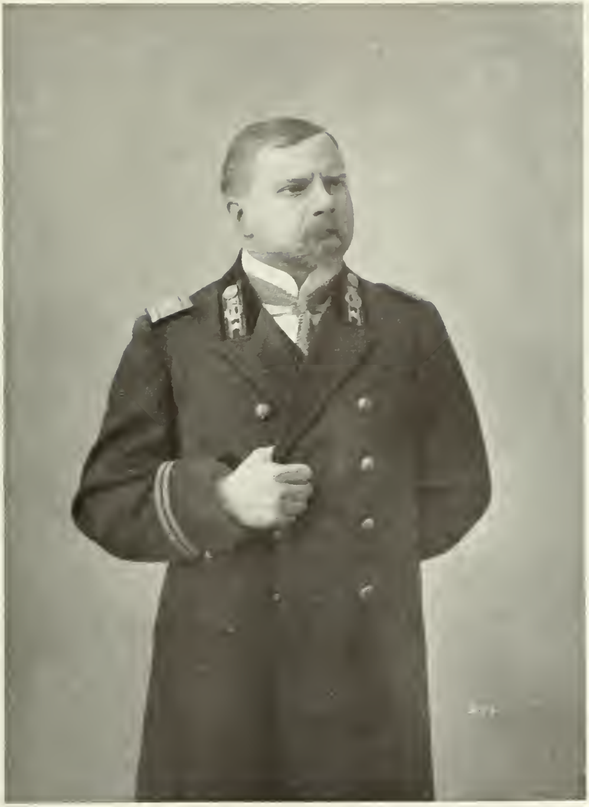
Не будучи красивымъ, это зданіе построено безъ всякихъ претензій, что чрезвычайно важно и въ настоящее время въ особенности неоцѣнимо. Оно просто, деревенски наивно, подходитъ отлично къ характеру мѣстности и вовсе не подходитъ къ существующему представленію о театрѣ. Этотъ болѣе чѣмъ скромный наружный видъ сразу повергаетъ васъ въ изумленіе—вы, конечно, ожидали чего-то другого.

Внутри театръ гораздо лучше. Хотя въ томъ же стремленіи къ простотѣ однотонность убранства залы даетъ впечатлѣніе наготы, но вмѣстѣ съ тѣмъ чувствуется вліяніе мюнхенскаго Prinz Regenten Théater. Всѣ мѣста, подымающіяся уступами, одинаковы. Зала, формы очень удлиненнаго прямоугольника, имѣетъ замѣчательную акустику.

Сцена построена по типу греческихъ театровъ съ просценіумомъ, гдѣ двигается хоръ. Рампа отсутствуетъ и сцена освѣщается сильнымъ прожекторомъ, находящимся надъ серединой залы. Въ самой залѣ нѣтъ ни позолоты, ни драпировокъ, ни какихъ бы то ни было украшеній, все покрыто бѣлымъ блестящимъ лакомъ.

Вотъ какимъ образомъ г. Réné Morax описываетъ проектъ театра въ извѣщеніи, публикованномъ въ 1907 г. въ «Journal de Genève» еще до окончанія постройки.

«Сцена, построенная изъ досокъ, будетъ имѣть впереди 10 метровъ въ вышину и въ ширину, глубина ея 12 метр., а задняя часть сцены будетъ имѣть ширину въ 25 метровъ; это даетъ возможность всякимъ декоративнымъ комбинаціямъ, вплоть до эффектовъ картинъ природы «plein air'овъ», невозможныхъ на обыкновенныхъ сценахъ. Все помѣщеніе будетъ



Г. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ СУДЕБНАГО СЛѢДОВАТЕЛЯ.
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

совершенно закрытымъ. Авансцена устроена съ разсчетомъ дать пѣвцамъ мѣсто при группировкахъ по бокамъ ея, соединяя такимъ образомъ *элементъ декоративный съ музыкальнымъ.* Это является полнымъ возстановленіемъ драмы съ хоромъ, столь популярнымъ въ Швейцаріи. Зала длиной въ 30 метровъ и шириной въ 20, вмѣщаетъ на возвышающихся надъ амфитеатромъ мѣстахъ до тысячи зрителей.

«Актеры и пѣвцы будутъ набираться среди земледѣльцевъ страны и сельскихъ учителей. Они будутъ участвовать въ прибыляхъ театра, согласно принципу товарищества, единственно справедливому въ такомъ предпріятіи. Успѣхъ его не будетъ зависѣть отъ доброй или злой воли любителей, не связанныхъ никакимъ договоромъ.

«Представленія въ Mézières будутъ явленіемъ исключительнымъ; они ограничиваются рядомъ спектаклей весною и въ концѣ лѣта. Предпріятіе можетъ просуществовать нѣсколько лѣтъ, если оно заинтересуетъ собою публику. Не будучи обыкновеннымъ и постоянно функціонирующимъ театромъ, такъ какъ спектаклей будетъ не больше 10 въ годъ, это предпріятіе не представляется, однако, исключительно мѣстнымъ.

«Во всякомъ случаѣ, будетъ удѣлено значительное вниманіе музыкѣ и живописи въ постановкахъ этого деревенскаго театра».

Впечатлѣніе чего-то яснаго и спокойнаго, получаемое отъ театра въ Mézières, какъ нельзя болѣе подходитъ къ трагедіямъ. Глазъ не отвлекается отъ драматическаго дѣйствія разными декоративными выдумками, вздорными и ненужными; весь эффектъ сосредоточенъ на сценѣ и теплымъ лучемъ онъ исходитъ оттуда. Драматическое дѣйствіе должно оживлять среду, въ которой оно развивается, и каково оно ни было, полное сліяніе дѣйствія съ средою должно быть гармонично и ничто не должно детонировать.

Въ нашихъ городскихъ театрахъ происходитъ какъ разъ обратное. Какъ добиться, чтобы театръ вполнѣ соотвѣтствовалъ піесѣ.

Этотъ вопросъ логически разрѣшенъ въ Mézières.

Сдѣлайте залу такою, чтобы вы ее чувствовали своей, чтобы ничто не развлекало васъ, и тогда ничто не будетъ мѣшать разыгрываемому передъ вами произведенію.

Но это превосходно удается лишь при условіи, когда въ піесѣ достаточно и жизни, и силы, и красочности, дабы согрѣть это холодное и безличное помѣщеніе. А это, къ несчастью, бываетъ не всегда.

Слабая піеса даетъ совершенно противоположный результатъ: обстановка расхолаживаетъ и убиваетъ дѣйствіе, вы чувствуете себя точно на нескончаемомъ ледникѣ.

Вотъ гдѣ опасность, вотъ гдѣ препятствіе и его трудно избѣжать.

Я самъ испыталъ это чувство, когда давали «Aliénor». Не будь костюмовъ, и mise en scène, нѣсколько спасавшей піесу, было бы ужасно.

Вплоть до Орфея Глюка, г. Renè Morax ставилъ исключительно свои піесы: «Henriette» въ 1908, «Le Dîme» въ 1909 и «Aliénor» въ 1910. Насколько первыя два произведенія были оригинальны и не лишены поэзіи и вдохновенія, настолько послѣднее оказалось плачевнымъ въ полномъ смыслѣ слова. Примѣръ Орфея долженъ бы внушить театральному комитету слѣдующее рѣшеніе: ставить произведенія чисто классическія, оперы, трагедіи или Шекспировскія драмы.

Сцена въ Mèzières, какъ въ томъ могли убѣдиться, вполнѣ подходяща для этого. Но я боюсь, что все будетъ продолжаться по старому. Г. Morax приготовляетъ новую піесу для будущаго сезона.

Одною изъ оригинальностей этого театра является распредѣленіе ролей; за двумя, тремя исключеніями, исполненіе поручается любителямъ и мѣстнымъ крестьянамъ. Они отлично справляются съ своей задачей въ роляхъ статистовъ и въ хорахъ. Хоры, по моему мнѣнію, не подражаемы; ни одинъ профессіональный хоръ любого театра не можетъ сравниться съ ними.

Утверждаютъ, что театральныя традиціи въ Mèzières передаются отъ отца къ сыну, но я не очень этому вѣрю. Г. Renè Morax даже увѣряетъ, что самое явленіе народнаго театра представляется наиболѣе жизненной и оригинальной традиціей швейцарскаго народа. Г. Morax швейцарецъ и ему лучше знать. Но я не думаю все же, чтобы можно было назвать народнымъ театромъ костюмированныя шествія, патріотическіе хоры (хороводы) и пестрыя процессіи, очень красиво и дружно организованныя (подъ названіемъ Festspiele), но не заключающія въ себѣ ничего драматическаго.

Въ нихъ чувствуется совершенно другое: большая наивность, душевная чистота, нѣкоторое артистическое, но мало развитое чутье, великолѣпная дисциплина, но никакого театральнаго чувства, никакого драматическаго элемента, такъ какъ мы его обыкновенно понимаемъ.

Если въ театрѣ Mèzières движенія толпы на сценѣ и статисты великолѣпны, то исключительно потому, что это является слѣдствіемъ дисциплины и приспособленности къ общимъ дружнымъ эволюціямъ. Но лишь только дѣло идетъ объ исполненіи отвѣтственной роли, т. е. приходится выказать свою индивидуальность, результатъ получается плачевный. Индивидуальность отсутствуетъ, оригинальности нѣтъ никакой, также какъ нѣтъ и драматическаго чутья. Это вполнѣ соотвѣтствуетъ тому, что я сказалъ раньше.

По идеѣ театръ этотъ представляетъ собою довольно любопытное явленіе, отлично характеризующее этотъ народъ.

Несомнѣнно, что съ точки зрѣнія исключительно художественной театръ этотъ можетъ и долженъ принести большую пользу въ развитіи эстетическаго чувства.

Это очень много, очень важно (если не самое важное), и нужно быть безконечно благодарнымъ иниціатору этой попытки г. Renè Morax, такъ же какъ и комитету, ведущему дѣло съ большимъ умѣньемъ и чувствомъ мѣры, характеризующимъ швейцарскій народъ.

# ИЗЪ ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

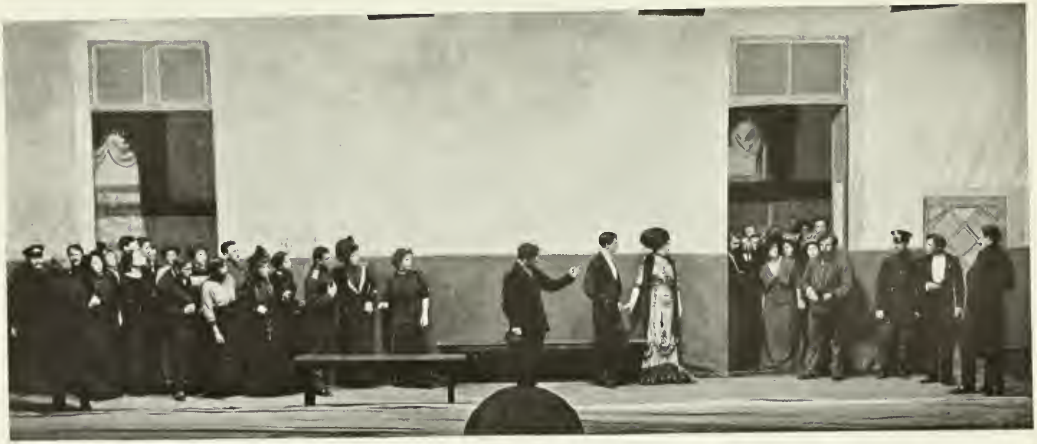
### ЛЮБОВИ ГУРЕВИЧЪ.

## КНИГИ.

Iulius Bab. *Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler*. Band I: Vor Lessing. Band II: Von Lessing zu Otto Ludwig. Band III: Gegenwart.—Oesterheld und C⁰. Verlag. Berlin, 1910.

«Человѣкъ на сценѣ. Драматургія для актеровъ»—такъ называется вышедшая въ трехъ небольшихъ томахъ книга серьезнаго и даровитаго нѣмецкаго писателя, Юліуса Баба, уже нѣсколько лѣтъ спеціально разрабатывающаго вопросы драматическаго и сценическаго творчества. По заявленію автора, книга эта представляетъ собою не что иное, какъ рядъ лекцій, прочитанныхъ зимою 1909—1910 г. въ «Драматической школѣ» Макса Рейнгардта. По всему своему замыслу она направлена къ вниманію актера, и все, что есть среди дѣятелей сцены живого, сознательнаго, борящагося съ профессіональной рутиной, несомнѣнно, должно отнестись къ этой книгѣ съ исключительнымъ интересомъ.

Уже исходная точка зрѣнія Юліуса Баба—его взглядъ на соотношеніе поэта-драматурга и актеровъ—заслуживаетъ особаго вниманія. Мы знаемъ, что съ давнихъ поръ между драматургомъ и актеромъ, которые нѣкогда, на зарѣ театральнаго искусства, совмѣщались въ одномъ лицѣ и которые, послѣ разъединенія своихъ художественныхъ функцій, во всякомъ случаѣ, призваны къ совмѣстному, соединенному творчеству,—идетъ какая-то глухая тяжба, какой-то споръ за преобладаніе. Драматурги-писатели, даже величайшіе и мудрѣйшіе изъ нихъ, какъ Гете или Геббель, были склонны недооцѣнивать самостоятельную творческую дѣятельность актеровъ, разсматривать ихъ, какъ слѣпое орудіе своей творческой воли. Актеры, не исключая самыхъ значительныхъ и одаренныхъ, какъ бы мстили имъ за это, пренебрегая произведеніями крупнѣйшихъ поэтовъ въ области



СЦЕНА ВЪ ЗДАНІИ ОКРУЖНОГО СУДА (Д. VI, КАРТ. 2).
„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ Л. ТОЛСТОГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

драмы и развертывая свои творческія силы въ литературно-незначительныхъ, зачастую анти-художественныхъ пьесахъ, сочиненныхъ менѣе притязательными авторами. Эта старая вражда не только не заглохла въ наше время, но, съ обостреніемъ всѣхъ спорныхъ вопросовъ въ области театра, приняла еще болѣе откровенный характеръ, особенно со стороны дѣятелей сцены. Георгъ Фуксъ, въ своей «Революціи театра», заговорилъ даже объ эмансипаціи театра отъ литературы, и его лозунгъ: «Долой литературу!»—былъ сочувственно подхваченъ многими актерами и даже молодыми режиссерами. А между тѣмъ никто еще изъ этихъ противниковъ литературной драмы не отвѣтилъ на вопросъ, какъ же обходиться на сценѣ безъ нея, если самъ актеръ не можетъ выступить въ качествѣ драматурга? И, съ другой стороны, духовное и художественное убожество того репертуара, который создается ремесленниками «сценичной» драмы, отталкивая отъ театра лучшую часть общества, волей-неволей заставляетъ дѣятелей сцены обращаться къ произведеніямъ тѣхъ самыхъ поэтовъ-классиковъ, которые склонны были подчасъ относиться къ художественной роли актера съ чрезмѣрнымъ и необоснованнымъ высокомѣріемъ.

Но эта тяжба между драматургомъ и актеромъ, основанная, по выраженію Баба, на склонности обѣихъ сторонъ къ «узко-эгоистическому самоутвержденію», должна прекратиться во имя высшихъ интересовъ театральнаго искусства, незамѣнимаго въ своей вліятельности и, несомнѣнно, тяготѣющаго къ возрожденію. Эта тяжба должна прекратиться признаніемъ неправоты обѣихъ сторонъ: неправоты драматурга, видѣвшаго въ актерѣ не самостоятельную, ограниченную только художественными интересами цѣлаго, творческую силу, а лишь рупоръ для своего словесно-поэтическаго творчества, съ одной стороны,—неправоты актера, который смотрѣлъ на «связывающую» его драму, какъ на какое-то неустранимое зло, съ другой стороны.

Но дѣло идетъ, конечно, не о принципіальномъ только признаніи неправоты той и другой стороны, а о реальномъ сближеніи обѣихъ сторонъ на почвѣ недостаточно понятаго до сихъ поръ единства ихъ художественныхъ интересовъ. Углубленіе въ сущность сценическаго искусства приводитъ къ сознанію этого единства. Сущность театра состоитъ въ *воплощеніи* словеснаго созданія драматурга, въ передачѣ его замысла и его образовъ всѣми тѣми средствами, какія заключены въ живомъ существѣ актера: тембромъ и модуляціями его голоса, ритмомъ его рѣчи и движеній, жестами, мимикой, выраженіемъ его глазъ,—словомъ, всѣми тѣми средствами, которыми человѣку дано выражать себя, свой внутреній обликъ, свой характеръ и свои переживанія. Искусство драматурга, само по себѣ, говоритъ къ душѣ читателя, зрителя *словами*, т. е. условными знаками, съ которыми у насъ соединены ряды извѣстныхъ воспоминаній, представленій, понятій. Это искусство какъ бы минуетъ ту сферу нашей впечатлительности, къ которой обращены всѣ иные виды искусства,—сферу нашихъ непосредственныхъ, чувственныхъ воспріятій черезъ зрѣніе и слухъ, со всѣмъ безконечнымъ богатствомъ ихъ оттѣнковъ и комбинацій. Духовная значительность драматическаго произведенія не обезпечиваетъ ему, само по себѣ, той дѣйственной мощи, какую оно обрѣтаетъ въ сценическомъ воплощеніи. Но это воплощеніе достигаетъ надлежащей полноты, глубины и единства только въ томъ случаѣ, если актеры не только пассивно восприняли и усвоили слова поэта, со всѣмъ заключающимся въ нихъ духовнымъ содержаніемъ. но психологически *пережили* содержаніе своей роли, какъ нѣчто личное, отвѣчающее ихъ собственнымъ чувствованіямъ и стремленіямъ, если они спаяли это содержаніе въ единый художественный образъ разгоряченной работой своей творческой фантазіи. Безъ такого творческаго перевоплощенія актеровъ, достигаемаго путемъ ихъ интимной работы, замыселъ драматурга даетъ на сценѣ только рядъ условныхъ фигуръ, зачастую ослабляющихъ, а не усиливающихъ впечатлѣніе отъ самой драмы. Вотъ почему поэтъ не только долженъ признать самостоятельную роль актеровъ, ихъ право облекать органическою тканью своего творчества его словесно-художественные намеки, но долженъ, въ своихъ созданіяхъ, постоянно считаться съ условіями, средствами и особенностями сценическаго творчества, какъ такового, долженъ вникать въ отличія *драмы*, какъ произведенія, создаваемаго *для сцены*, отъ другихъ видовъ литературы, и очищать драму отъ всего того, что мѣшаетъ актерамъ полнотѣ ея непосредственнаго психологическаго переживанія и воплощенія. Въ основу всей своей драматургіи Юліусъ Бабъ кладетъ изреченіе, заимствованное изъ прославленныхъ «Shaksspeare-Studien» Отто Людвига: «*Все драматическое искусство нужно было бы разсматривать, какъ выводъ изъ за, дачи—создать субстратъ для сценическаго искусства*» («*Man* müsste die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten»). Это изреченіе Бабъ ставитъ, какъ эпиграфъ-во главѣ своей книги, откровенно свидѣтельствуя въ текстѣ ея, что именно Отто Людвигу, мысли котораго болѣе полустолѣтія лежали подъ спудомъ, но въ послѣднее время какъ бы воскресли для новой жизни,—именно Отто Людвигу онъ обязанъ своими основными воззрѣніями на сущность театра и драмы.

Однако, если поэтъ-драматургъ, въ отличіе отъ писателя, подвизающагося въ иныхъ видахъ художественной словесности, обязанъ, въ интересахъ искусства, считаться съ законами сцены и сценическаго творчества, то и актеръ, съ своей стороны, долженъ волей-неволей считаться съ особенностями исполняемаго имъ автора. Старый театръ зналъ дѣленіе актеровъ по опредѣленнымъ «амплуа». Новый театръ сметаетъ эти шаблонныя дѣленія, но за то выдвигаетъ иной, болѣе интимный, болѣе индивидуальный критерій для сужденія о пригодности артиста къ исполненію тѣхъ или иныхъ пьесъ, тѣхъ или иныхъ ролей. Если «игра» артиста есть результатъ его творчества, а характеръ творчества всегда опредѣляется характеромъ творящей личности, всей ея внутренней окраской, всей совокупностью свойственныхъ и доступныхъ ей переживаній, то ясно, что художественная работа артиста можетъ быть плодотворна только при условіи извѣстнаго внутренняго сродства его съ авторомъ. Какова бы ни была роль, взятая сама по себѣ, она всегда есть лишь составная часть пьесы, и въ ней всегда звучитъ опредѣленный,хотя и не сразу уловимый тонъ, составляющій отличіе одного поэта-драматурга отъ другого; на ней всегда лежитъ отпечатокъ опредѣленнаго авторскаго стиля; черезъ нее всегда просвѣчиваетъ, незамѣтно для поверхностнаго созерцанія, то или иное міровоззрѣніе, мiроощущеніе намѣтившаго ее писателя-художника. Чѣмъ несомнѣннѣе право актера искать въ своей сценической дѣятельности высшаго удовлетворенія, возможности выразить въ ней *свою* личность, свое человѣческое «я», тѣмъ сознательнѣе онъ долженъ подходить къ каждому исполняемому имъ автору. Прежде, чѣмъ браться за него, онъ долженъ имѣть ясное представленіе объ его общей физіономіи, объ особенностяхъ его стиля.

Задача Юліуса Баба въ томъ и состояла, чтобы создать какъ бы небольшой курсъ всемірной драматической литературы, разсматриваемой съ точки зрѣнія чуткаго къ вопросамъ художественнаго стиля интеллигентнаго актера. Тутъ нѣтъ ничего лишняго, никакого ученаго балласта: все, несмотря на строго научный методъ анализа, приспособлено къ интересамъ живого дѣятеля сцены. Восемнадцать небольшихъ очерковъ, изъ которыхъ каждый представляетъ собою нѣчто законченное и можетъ быть прочитанъ независимо отъ другихъ, посвящены тѣмъ драматургамъ, творенія которыхъ и въ настоящее время составляютъ достояніе нѣмецкаго репертуара. Авторовъ, хотя бы и пользующихся міровою извѣстностью, но не исполняемыхъ, по тѣмъ или другимъ причинамъ, на нѣмецкихъ сценахъ, Бабъ коснулся только слегка. Но нужно помнить, что театръ Германіи живетъ въ настоящее время преимущественно классическимъ репертуаромъ, и если значительная часть разбираемой книги удѣлена тѣмъ исполинамъ нѣмецкой драмы, которые до сихъ поръ (быть можетъ, только изъ за отсутствія переводовъ) еще не проложили себѣ путь на нашу русскую сцену, какъ, напр., страстно увлекающій современную Европу Геббель или Клейстъ. то не меньшее вниманіе удѣлено здѣсь тѣмъ драматургамъ Европы, которые постоянно исполняются и у насъ. Здѣсь и греческіе трагики, и Шекспиръ, творчество котораго является для Баба истиннымъ мѣриломъ художественной сценичности, и Кальдеронъ, и Мольеръ, и Бомарше, и даже—въ качествѣ родоначальника цѣлаго разряда современныхъ пьесъ—младшій Дюма, Ибсенъ, Метерлинкъ и Бернардъ Шоу. Исключены только тѣ изъ владыкъ современной сцены, которые взошли на нее не по праву художниковъ, а въ силу своего умѣнія поддѣлаться подъ требованія сценичности. Исключены писатели, лишенные самостоятельнаго духовнаго облика, многочисленные подражатели настоящихъ талантовъ и безчисленные «драматическихъ дѣлъ мастера».

Широкая историко-литературная перспектива позволяетъ Юліусу Бабу освѣтить разсматриваемыхъ имъ художниковъ въ связи съ событіями, руководящими идеями и настроеніями данной эпохи. Но истинный критическій талантъ его даетъ себя чувствовать больше всего въ характеристикѣ каждаго автора, всегда основанной на анализѣ его психологическаго и идейнаго содержанія, и при томъ—удивительно сжатой, намѣчающей въ нѣсколькихъ простыхъ словахъ всѣ существенныя особенности индивидуальнаго духа и характера. Главная же цѣнность и новизна критической работы Баба заключается въ его анализѣ художественнаго стиля разныхъ авторовъ, въ умѣніи тонко подмѣтить и *показать*, какъ извѣстный темпераментъ, извѣстное настроеніе, окрашивающее внутреннюю жизнь поэта' отражается на ритмѣ его языка, какъ опредѣленное міровоззрѣніе накладываетъ свой отпечатокъ на весь складъ поэтической рѣчи. Примѣры, которыми Бабъ постоянно иллюстрируетъ свои мысли, ярки и убѣдительны. Слова «ритмъ» и «стиль», постоянно мелькающія въ послѣднее время на страницахъ журналовъ и на столбцахъ газетъ, но—если говорить по совѣсти—для большинства еще весьма мало вразумительныя, подъ перомъ Баба не пустыя общія слова, а понятія, дающія ключъ къ раскрытію одной изъ самыхъ глубокихъ, самыхъ притягательныхъ тайнъ истиннаго искусства. Часто встрѣчающіяся у Баба сопоставленія—параллельное разсмотрѣніе двухъ родственныхъ, почти тождественныхъ по драматическому положенію образовъ у разныхъ поэтовъ, какъ, напр., Юліи Шекспира и Юліи Кальдерона (въ «Поклоненіи кресту»), позволяютъ читателю еще глубже проникнуть въ ритмическія и стилистическія отличія каждаго автора и пріучаютъ его понимать, что въ творчествѣ истинныхъ художниковъ ничто не случайно: всякая особенность художественной формы, какъ размѣръ стиха, преобладающій характеръ метафоръ, строеніе фразы—органически вытекаетъ изъ души поэта и неуловимо настраиваетъ на тотъ же ладъ нашу душу. Такого рода «стилистическія» замѣчанія Баба иногда бросаютъ совсѣмъ новый свѣтъ на то или иное произведеніе, на того или иного драматурга и показываютъ всю безсмыслицу, всю безвкусицу ихъ общепринятыхъ сценическихъ толкованій.

Можно спорить съ Бабомъ по отдѣльнымъ частнымъ вопросамъ, можно видѣть у него иногда пристрастіе, въ положительную или отрицательную сторону, къ тѣмъ или другимъ авторамъ. Можно недоумѣвать, какъ онъ, съ его опредѣленнымъ, строго продуманнымъ критеріемъ художественности вообще и сценической художественности въ частности, придаетъ такое большое значеніе драматической дѣятельности Бернарда Шоу. Но каждый очеркъ его полонъ содержанія, общихъ и частныхъ мыслей, тонкихъ наблюденій, умныхъ практическихъ совѣтовъ, обращенныхъ къ дѣятелямъ сцены. И черезъ всю книгу проходитъ глубокая любовь къ настоящему искусству, къ истинно-художественной литературѣ, выростающей непосредственно изъ глубочайшихъ чувствованій человѣческой души и духа, стремящейся сбросить съ себя путы той разсудочной «умственности», которая иногда проявлялась и у самыхъ замѣчательныхъ писателей и которая особенно тягостно даетъ себя чувствовать именно въ драмѣ.

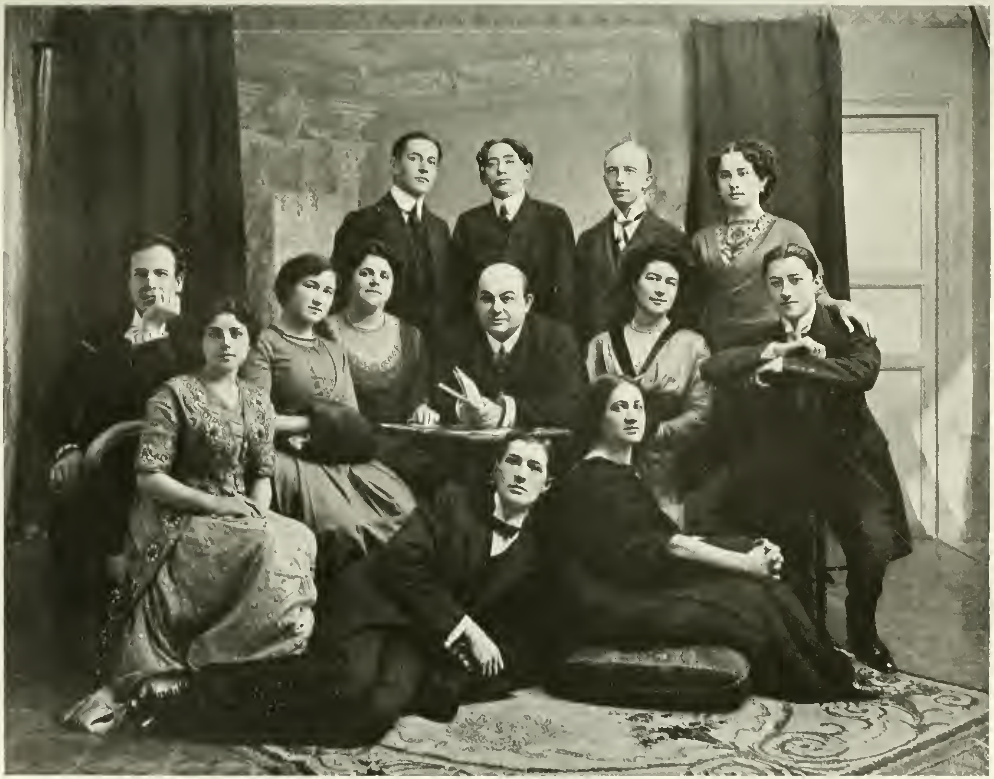
---

**Karl Thumser.** *Vom Dasein des Schauspielers.* Fragmente für Kunstfreunde. Verlag von Franz Deuticke. Leipzig und Wien. 1910.

Небольшая книжка преподавателя Дюссельдорфской академіи Карла Тумзера, посвященная «бытію актера», и среди богатой въ настоящее время нѣмецкой литературы о театрѣ, должна быть отмѣчена, какъ явленіе интересное и чрезвычайно характерное для современности. Книжка заключаетъ въ себѣ рядъ отрывочныхъ мыслей на темы о воспитаніи актера, объ актерскомъ творчествѣ, о сущности сценическаго искусства, о театральной публикѣ, о театральной критикѣ. Эти мысли не оформлены въ какую-нибудь строгую систему, но онѣ органически связаны между собою, ибо рождены въ процессѣ личныхъ переживаній и сознательныхъ исканій автора, который самъ былъ актеромъ и для котораго вопросы театра представляютъ насущный животрепещущій интересъ.

Серьезная эрудиція въ области эстетики и особенная чуткость къ художественнымъ запросамъ времени,—къ тѣмъ новымъ непосредственнымъ прозрѣніямъ, которыя даютъ себя чувствовать повсюду и выдвигаютъ рядъ проблемъ, подлежащихъ анализу и разрѣшенію,—заставляютъ причислить Тумзера, несмотря на незаконченность его внутренней работы, къ серьезнымъ піонерамъ театральнаго обновленія. Это неопровержимый фактъ: традиціонный театръ, даже въ такихъ совершенныхъ его образцахъ, какъ Comédie Française, уже пересталъ быть дѣйственнымъ, волнующимъ, шевелящимъ въ обществѣ источники новаго творчества. Новыя художественныя вѣянія пронеслись надъ изсыхающими традиціями театральной жизни, и,—какъ выражается Тумзеръ,—«всѣ художники сцены помолодѣли, почувствовали потребность пріобщиться къ современной культурѣ». Въ дѣйствительности, эти слова могутъ относиться, конечно, далеко не ко всѣмъ художникамъ сцены: отживающіе—просто отживаютъ. Другіе, стремясь вырваться изъ затхлой атмосферы стараго театра, мечутся, не знаютъ, гдѣ найти новую художественную правду, и, пока что, живутъ и работаютъ по рутинѣ. Но замѣчаніе Тумзера о «помолодѣніи всѣхъ художниковъ сцены», во всякомъ случаѣ, свидѣтельствуетъ о томъ, что въ хорошо извѣстныхъ ему нѣмецкихъ театральныхъ кругахъ закипаетъ какая-то новая работа.

Необходимо отмѣтить, что разсматриваемая нами книжка, по своимъ основнымъ мотивамъ, вовсе не сходится ни съ широковѣщательной дѣятельностью Макса Рейнгардта, направленной на обогащеніе внѣшней, въ широкомъ смыслѣ слова, декоративной стороны театра, ни съ работою мюнхенскаго кружка художниковъ, вдохновляемыхъ Георгомъ Фуксомъ. Тумзеръ признаетъ для театра всю важность этихъ завоеваній въ области сценической живописи и архитектуры, но центръ вопроса для него все-таки въ творчествѣ самого актера, вѣрнѣе – въ томъ коллективномъ творчествѣ актеровъ, которое обезпечиваетъ строгое художественное единство исполненію. Въ его взглядахъ на этотъ счетъ можно найти не мало общаго съ основными воззрѣніями Юліуса Баба, и оба они во многомъ чрезвычайно близко соприкасаются съ руководящими идеями Московскаго Художественнаго театра. Какъ для Юліуса Баба, такъ и для Тумзера отправная точка зрѣнія состоитъ въ томъ, что истинное творчество актера, какъ и всякаго другого художника, вытекаетъ изъ интимныхъ особенностей его человѣческой индивидуальности, связано съ характеромъ всѣхъ его личныхъ чувствованій и само является дѣломъ непосредственнаго переживанія. Поддѣлка подъ переживаніе всегда будетъ ощущаться тонкимъ современнымъ зрителемъ, какъ *поддѣлка*. Творческій процессъ, въ которомъ у актера складывается сценическій образъ, весь построенъ на возсозданіи въ самомъ себѣ чувствъ, страстей, стремленій изображаемаго героя. Авторскій текстъ,— это, своего рода, «партитура» для актера, какъ выражается Тумзеръ,— очерчиваетъ опредѣленныя границы для его творческой фантазіи, даетъ ему контуръ, который онъ долженъ заполнить своей внутренней работой. Уловить этотъ контуръ и затѣмъ нащупывать въ себѣ психологическія краски для заполненія его живымъ человѣчнымъ содержаніемъ—вотъ съ чего долженъ начать актеръ: отнюдь не съ заучиванія текста, какъ это дѣлаютъ многіе. Только старый театръ, въ которомъ на первомъ мѣстѣ стояла декламація, въ которомъ актеръ былъ преимущественно докладчикомъ, выразительнымъ чтецомъ своей роли, мирился съ такимъ подходомъ къ дѣлу. Въ дѣйствительности *слова* драмы не самое существенное въ исполняемой роли (недаромъ великіе артисты потрясаютъ насъ и тогда, когда мы не понимаемъ ихъ языка): разъ актеръ возсоздалъ въ себѣ *душу* своей роли, эта душа будетъ говорить къ зрителю не столько черезъ слова авторскаго текста, сколько черезъ интонаціи голоса, мимику, жесты, черезъ все живое существо артиста. Только тогда, когда актеръ, перечитывая текстъ роли, сможетъ освѣтить для себя каждую его фразу свѣтомъ



П. Н. ЛЕШКОВЪ, В. А. СУХАРЕВЪ, К. М. МИКЛАШЕВСКІЙ (МИКЛАЕВЪ), З. Г. БЛОХИНА (НИКАРЪ),
П. Л. НИЗКОВСКІЙ, А. В. ВѢТВЕНИЦКАЯ, С. В. ФОНЪ-РУББЕНАУ (ШУМСКАЯ), ПРЕПОДАВАТЕЛЬ А. И. ДОЛИНОВЪ, Н. В. ВАРВАРИНА (РОСТОВА).
Н. А. ШОСТАЧЕНКО, Л. М. КЛОЧКОВСКІЙ, В. В. ЧЕКАНЪ, Н. В. СМОЛИЧЪ.

опредѣленнаго творчества переживанія, когда слова этого текста будутъ казаться ему выраженіемъ того, что уже живетъ въ немъ, какъ душа созданнаго имъ образа,—только тогда онъ закрѣпитъ въ себѣ этотъ текстъ—и это дастся ему уже безъ усилія памяти.

Нужно отмѣтить еще одно частное замѣчаніе автора объ отношеніи слова, какъ одного изъ элементовъ сценическаго выраженія, къ другимъ его элементамъ. Въ свое время еще Рихардъ Вагнеръ указалъ нато, что нѣмецкіе актеры говорятъ на сценѣ съ чрезмѣрною медленностью. Первый изъ актеровъ нѣмецкой сцены, осуществившій указаніе Вагнера относительно ускоренія сценической рѣчи, былъ знаменитый, недавно умершій Кайнцъ. При этомъ онъ выдѣлялъ наиболѣе существенныя слова, придавая имъ особую выразительность не усиленіемъ звука, а большею высотою тона. Мы должны идти въ направленіи, проложенномъ Кайнцемъ, говоритъ Тумзеръ: зритель и не можетъ услѣдить за всѣми словами, произносимыми на сценѣ, иначе напряженіе его слуха будетъ мѣшать ему переживать драму. Но тѣмъ необходимѣе актеру достигнуть полнаго единства своихъ выразительныхъ средствъ,—чтобы все его существо краснорѣчиво договаривало то, чего зритель не уловилъ слухомъ. Наше «словесное» воспитаніе и образованіе, противъ котораго такъ энергично возстала съ нѣкоторыхъ поръ современная педагогика, заставляло насъ, въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ, придавать чрезмѣрное значеніе «словесной» сторонѣ сценическаго дѣйствія. И въ результатѣ—въ отношеніи театра—получилось то, что слово—будто бы выразительно сказанное, а на самомъ дѣлѣ только напряженно или нервически произнесенное и совершенно оторванное отъ того реальнаго психическаго содержанія, которому оно должно было бы соотвѣтствовать,—стало источникомъ безконечной сценической фальши. Бороться съ этой декламаціей, со всѣми общепринятыми пріемами «выразительнаго чтенія», фальшь которыхъ и теперь еще далеко не въ достаточной степени ощущается многими,—бороться съ этимъ зломъ можно только исподволь, воспитывая правдивый вкусъ у молодежи. И одинъ изъ первыхъ практическихъ пріемовъ этой борьбы долженъ состоять въ томъ, чтобы воспитатели никогда не позволяли дѣтямъ и юношамъ заучивать наизусть и декламировать «возвышенныя» и патетическія стихотворенія и отрывки драмъ, содержаніе которыхъ въ какой-либо степени выходитъ за кругъ доступныхъ ихъ возрасту и развитію еще не вполнѣ *реальныхъ* для нихъ переживаній.

Кромѣ изложенныхъ здѣсь главъ, книжка Тумзера заключаетъ въ себѣ весьма интересныя главы, трактующія о коллективномъ творчествѣ и о театрѣ, какъ объ органическомъ художественномъ цѣломъ, объединяющемъ всѣ выразительныя средства другихъ искусствъ. Здѣсь встрѣчаются мысли, иногда—лишь намеки на мысль—полныя драгоцѣнной эстетической значительности и пріоткрывающія въ сложномъ театральномъ дѣлѣ непочатые углы разныхъ художественныхъ проблемъ, теоретическая и практическая разработка которыхъ принадлежитъ будущему.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

# ЕЖЕГОДНИКА

# ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

**(двадцать второй годъ изданія).**

**Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰. съ художественными приложеніями.**

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Кн. С. М. Волконскаго* — «Ритмъ на сценѣ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича*—«Новыя данныя о Шекспирѣ»; *К. Ф. Головина*—«Шиллеръ на русской сценѣ»; *В. Курбатова*—«Проекты декорацій Гонзаго»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Ф. Финдейзенъ*—«Переписка съ В. В. Стасовымъ» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка*; Парижа—*L. Lacour* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

**Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.**

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (**Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41**).
Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

# Репертуаръ

## сезона

## 1910—1911 г.

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| **Августъ.** | | | |
| 29 Воскрес. | | — | |
| 30 Понед. | Для открытія русскихъ оперныхъ спектаклей:<br>Жизнь за царя, оп.<br>2297 р. 75 к. | Для открытія русскихъ драматическихъ спектаклей:<br>Лѣсъ, ком.<br>1877 р. 07 к. | — |
| 31 Вторн. | Пиковая дама, оп.<br>1570 р. 80 к. | Ревизоръ, ком.<br>979 р. 09 к. | — |
| **Сентябрь.** | | | |
| 1 Среда. | Для открытія балетныхъ спектаклей:<br>Ручей, бал.<br>3141 р. 95 к. | Лѣсъ, ком.<br>1614 р. 54 к. | — |
| 2 Четвергъ. | Лакмэ, оп.<br>3605 р. 50 к. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>839 р. 97 к. | — |
| 3 Пятница. | Мазепа, оп.<br>2093 р. 95 к. | Обыватели, ком.<br>Трагикъ по неволѣ, шутка,<br>1082 р. 51 к. | — |
| 4 Суббота. | — | Лѣсъ, ком.<br>1797 р. 66 к. | — |
| 5 Воскрес | Утро. Жизнь за царя, оп.<br>2578 р. 78 к.<br>Вечеръ. Баядерка, бал.<br>3460 р. — к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1805 р. 92 к. | — |
| 6 Понед. | Аида, оп.<br>3607 р. 30 к. | Лѣсъ, ком.<br>1468 р. 19 к. | — |
| 7 Вторн. | — | — | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| Августъ. | | | |
| 29 Воскрес. | — | — | — |
| 30 Понед. | Жизнь за царя, оп.<br>3023 р. 73 к. | Ревизоръ, ориг. ком.<br>1017 р. 01 к. | — |
| 31 Вторн. | Демонъ, оп.<br>1342 р 55 к. | Безумный день или Женитьба Фигаро, ком.<br>943 р. 56 к. | — |
| Сентябрь. | | | |
| 1 Среда. | Русланъ и Людмила, оп.<br>1925 р. 24 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>1295 р. 24 к. | — |
| 2 Четвергъ. | Пиковая дама, оп.<br>2229 р. 03 к. | Очагъ, ком.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>930 р. 85 к. | — |
| 3 Пятница. | Золотой пѣтушокъ (Небылица въ лицахъ), оп.<br>1780 р. 99 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>942 р. 29 к. | — |
| 4 Суббота. | Лакмэ, оп.<br>1423 р. 85 к. | Царь природы, ком.<br>610 р. 59 к. | — |
| 5 Воскрес. | Утро. Русалка, оп.<br>652 р. 76 к.<br>Вечеръ. Лебединое озеро, фант. бал.<br>2622 р. 80 к. | Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>1320 р. 97 к. | — |
| 6 Понед. | Зимняя сказка, оп.<br>3049 р. 78 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>893 р. 88 к. | — |
| 7 Вторн. | — | — | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 8 Среда. | Лакмэ, оп.<br>3605 р. 50 к. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>1679 р. 45 к. | — |
| 9 Четвергъ. | Жизнь за царя, оп.<br>3598 р. 50 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1378 р. 52 к. | — |
| 10 Пятница. | Травіата, оп.<br>2099 р. 15 к. | Лѣсъ, ком.<br>1679 р. 42 к. | — |
| 11 Суббота. | Съ Высочайшаго соизволенія безплатный спектакль-gala, для участниковъ 5-го Международнаго Акушерско-Гинекологическаго Съѣзда. | Свѣтлая личность, ком.<br>1029 р. 61 к. | |
| 12 Воскрес. | утро. Лакмэ, оп.<br>2598 р. 78 к.<br>вечеръ. Тщетная предосторожность, бал.<br>3344 р. 50 к. | Вишневый садъ, ком.<br>1739 р. 70 к. | — |
| 13 Понед. | — | — | — |
| 14 Вторн. | — | — | — |
| 15 Среда. | Пахита, бал.<br>3159 р. — к. | Лѣсъ, ком.<br>1507 р. 68 к. | — |
| 16 Четвергъ. | Мазепа, оп.<br>3605 р. 50 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1035 р. 81 к. | — |
| 17 Пятница | Князь Игорь, оп.<br>2840 р. 95 к. | Три сестры, др.<br>1811 р. [illegible] к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 8 Среда. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>2187 р. 75 к. | Цезарь и Клеопатра, истор. ком.<br>1443 р. 90 к. | |
| 9 Четвергъ. | Лакмэ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Привидѣнія, семейная драма.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>1173 р. 14 к. | —— |
| 10 Пятница. | Пиковая дама, оп.<br>3049 р. 68 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, драма.<br>1067 р. 50 к. | —— |
| 11 Суббота. | Золотой пѣтушокъ (Небылица въ лицахъ), оп.<br>1452 р. 60 к. | Безумный день или Женитьба Фигаро, ком.<br>1268 р. 11 к. | —— |
| 12 Воскр. | утро. Майская ночь, оп.<br>831 р. 81 к.<br>вечеръ. Спящая красавица, балетъ-феерія.<br>3030 р. 99 к. | Идеальный мужъ, пьеса.<br>1492 р. 24 к. | —— |
| 13 Понед. | —— | —— | —— |
| 14 Вторн. | —— | —— | —— |
| 15 Среда. | Лоэнгринъ, романт. оп.<br>2470 р. 58 к. | Очагъ, ком.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>941 р. 75 к. | —— |
| 16 Четвергъ. | Демонъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1538 р. 15 к. | —— |
| 17 Пятница. | Князь Игорь, оп.<br>3049 р. 68 к. | Безъ вины—виноватые, ком.<br>1454 р. 64 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|---|
| | | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 18 Суббота. | | Аида, оп.<br>1762 р. 80 к. | Три сестры, др.<br>1482 р. 51 к. | Réouverture de la saison.<br>Kéroubinos, com. nouv, en vers.<br>Mon ami Teddy, com.<br>1335 р. 80 к. |
| 19 Воскрес. | Утро. | Мазепа, оп.<br>2636 р. 28 к. | Венеціанскій купецъ, ком.<br>1378 р. 42 к. | Kéroubinos, com. nouv. en vers.<br>Mon ami Teddy, com. nouv.<br>416 р. 65 к. |
| | Вечеръ. | Испытаніе Дамиса, бал.<br>Времена года, бал.<br>Фея куколъ, бал.<br>3504 р. 50 к. | | |
| 20 Понед. | | Аида, оп.<br>3607 р. 30 к. | Три сестры, др.<br>1040 р. 10 к. | — |
| 21 Вторн. | | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3523 р. 30 к. | Лѣсъ, ком.<br>1381 р. 55 к. | Kéroubinos, com. nouv. en vers.<br>Mon ami Teddy, com. nouv.<br>718 р. 35 к. |
| 22 Среда. | | Мазепа, оп.<br>3605 р. 50 к. | Обыватели, ком.<br>Трагикъ по неволѣ, шутка.<br>996 р. 93 к. | Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ.<br>Уріэль Акоста, тр.<br>395 р. 40 к. |
| 23 Четвергъ | | Аида, оп.<br>3598 р. 50 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>990 р. 72 к. | Kéroubinos, com. nouv. en vers<br>Mon ami Teddy, com. nouv<br>318 р. к. |
| 24 Пятница. | | Ромео и Джульетта, оп.<br>3531 р. 50 к. | Три сестры, др.<br>1438 р. 43 к. | — |
| 25 Суббота. | | | Венеціанскій купецъ, ком.<br>785 р 37 к. | Son auteur, com. nouv<br>La barricade, com. nouv.<br>1250 р 10 к |
| 26 Воскрес. | Утро. | Мазепа, оп.<br>2586 р. 28 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1832 р. 91 к | Son auteur, com nouv.<br>La barricade, com. nouv.<br>482 р 70 к. |
| | Вечеръ. | Пробужденіе Флоры, бал.<br>Жизель, бал.<br>3510 р. 50 к | | |
| 27 Понед. | | Мазепа, оп<br>3610 р 30 к | Свадьба Кречинскаго, ком<br>1198 р. 77 к | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 18 Суббота. | | Травіата, оп.<br>2997 р. 88 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1562 р. 70 к. | |
| 19 Воскрес. | утро. | Русалка, оп.<br>565 р. 30 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>1393 р. 12 к. | |
| | вечеръ. | Раймонда, бал.<br>2274 р. 62 к. | | |
| 20 Понед. | | Русланъ и Людмила, оп.<br>3049 р. 78 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>1088 р. 78 к. | |
| 21 Вторн. | | Пиковая дама, оп.<br>3050 р. 18 к. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>1076 р. 13 к. | |
| 22 Среда. | | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3977 р. 50 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>1270 р. 64 к. | |
| 23 Четвергъ. | | Князь Игорь, оп.<br>3049 р. 78 к. | Привидѣнія, семейн. драма.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>847 р. 38 к. | |
| 24 Пятница. | | Демонъ, оп.<br>3049 р. 68 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1310 р. 14 к. | |
| 25 Суббота. | | Лоэнгринъ, оп.<br>3977 р. 50 к. | Очагъ, ком.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>930 р. 73 к. | |
| 26 Воскрес. | утро. | Искатели жемчуга, оп.<br>547 р. 71 к. | Болотные огни, пьеса.<br>1072 р. 68 к. | |
| | вечеръ. | Волшебное зеркало, бал.<br>2748 р. 91 к. | | |
| 27 Понед. | | Пиковая дама, оп.<br>3049 р. 78 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>1039 р. 78 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 28 Вторн. | Травіата, оп.<br>3519 р. 26 к. | Три сестры, др.<br>1146 р. 75 к. | La barricade, pièce nouv.<br>Son auteur, com. nouv.<br>752 р. 95 к. |
| 29 Среда. | Тщетная предосторожность, бал.<br>2895 р. 10 к. | Лѣсъ, ком.<br>1243 р. 09 к. | **Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ.**<br>Пастушка-герцогиня, ком.<br>253 р. 40 к. |
| 30 Четвергъ. | Пиковая дама, оп.<br>3605 р. 50 к. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>815 р. 80 к. | La barricade, pièce nouv.<br>Son auteur, com. nouv.<br>299 р. 20 к. |
| Октябрь. | | | |
| 1 Пятница. | Лакмэ, оп.<br>3545 р. 25 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1809 р. 49 к. | — |
| 2 Суббота. | — | Три сестры, др.<br>1260 р. 94 к. | Un conseil judiciaire, com.<br>L'évasion, drame.<br>1057 р. 40 к. |
| 3 Воскрес. | Утро. Дубровскій, оп<br>2603 р. 28 к.<br>Вечеръ. Лебединое озеро, бал.<br>3592 р. 50 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1356 р. 42 к. | Un conseil judiciaire, com.<br>L'évasion, drame.<br>381 р. 45 к. |
| 4 Понед. | Лакмэ, оп.<br>3607 р. 30 к. | Волки и овцы, ком.<br>893 р. 08 к. | — |
| 5 Вторн. | Демонъ, оп.<br>3546 р. 50 к | Три сестры, др.<br>1379 р. 22 к. | Un conseil judiciaire, com.<br>L'evasion, drame<br>764 р. 60 к, |
| 6 Среда. | Аида, оп.<br>3598 р. 50 к | Лѣсъ, ком.<br>1948 р. 71 к | **Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ:**<br>Уріэль Акоста, тр.<br>498 р. 15 к. |
| 7 Четвергъ | Травіата, оп<br>3605 р 50 к | Безъ вины виноватые, ком.<br>1752 р. 79 к | Un conseil judiciaire, com<br>L'evasion, drame<br>243 р 65 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 28 Вторн. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3050 р. 18 к. | Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>716 р. 78 к. | — |
| 29 Среда. | Лебединое оаеро, бал.<br>1223 р. 63 к. | Идеальный мужъ, пьеса.<br>561 р. 96 к. | — |
| 30 Четвергъ. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. «Гугеноты».<br>2664 р. 53 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>1174 р. 83 к. | — |
| Октябрь. | | | |
| 1 Пятница. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3049 р. 68 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>1560 р. 17 к. | — |
| 2 Суббота. | Искатели жемчуга, оп.<br>3977 р. 50 к. | Amor omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1543 р. 65 к. | — |
| 3 Воскрес. утро. | Майская ночь, оп.<br>729 р. 71 к. | Безъ вины виноватые, ком.<br>641 р. 19 к. | — |
| вечеръ. | Золотая рыбка, бал.<br>2304 р. 76 к. | Очагъ, ком.<br>Предложеніе, шутка.<br>1312 р. 48 к. | |
| 4 Понед. | Фаустъ, оп.<br>3977 р. 50 к | Amor—omnia (Любовь—все), оьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1438 р. 23 к. | — |
| 5 Вторн. | Жизнь за царя, оп.<br>3050 р. 18 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1415 р. 69 к. | — |
| 6 Среда. | Русалка, оп.<br>3977 р. 50 к. | Amor—omnia (Любовь все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1375 р. 90 к. | — |
| 7 Четвергъ. | Лоэнгринъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>1105 р. 99 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | | С.-Петербургскіе театры | | |
|---|---|---|---|---|
| | | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 8 Пятница. | | Тангейзеръ, оп.<br>3525 р. 26 к. | Коварство и любовь, тр.<br>879 р. 45 к. | — |
| 9 Суббота. | | — | Безъ вины виноватые, ком.<br>1454 р. 25 к. | Le costaud des épinettes, com. nouv.<br>Ménélas!.. com nouv.<br>1006 р. 75 к. |
| 10 Воскр. | утро. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>2685 р. 78 к. | Вишневый садъ, ком.<br>1268 р. 45 к. | Le costaud des épinettes, com. nouv.<br>Ménélas!.. com. nouv.<br>1006 р. 75 к. |
| | вечеръ. | Раймонда, бал.<br>3549 р. 30 к. | | |
| 11 Понед. | | Демонъ, оп.<br>3607 р. 30 к. | Холопы, карт. семейной хроники.<br>1204 р. 66 к. | |
| 12 Вторн. | | Майская ночь, оп.<br>3570 р, 75 к. | Безъ вины виноватые, ком.<br>955 р. 75 к. | Le costaud des épinettes, com. nouv.<br>Ménélas!.. com. nouv.<br>878 р. 05 к. |
| 13 Среда. | | Баядерка, бал.<br>3165 р. 60 к | Лѣсъ, ком.<br>1128 р. 19 к. | **Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ:**<br>Пастушка-герцогиня, ком.<br>254 р 90 к. |
| 14 Четвергъ. | | Майская ночь, оп.<br>3598 р. 50 к. | Три сестры, др.<br>1047 р. 61 к. | Le costaud des épinettes, com. nouv.<br>Ménélas!.. com. nouv.<br>473 р. 65 к. |
| 15 Пятница. | | Фаустъ, оп.<br>3582 р. 70 к. | Коварство и любовь, тр.<br>856 р. 51 к. | |
| 16 Суббота | | | Безъ вины виноватые, ком.<br>1204 р. 63 к. | **Avec le concours de M-elle Delvair de la Comédie Française.**<br>La robe rouge, pièce<br>1949 р. 45 к. |
| 17 Воскр. | утро. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>2680 р. 28 к. | утро. **Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ**<br>Недоросль, ком.<br>764 р. 74 к | La robe rouge, pièce<br>656 р 50 к. |
| | вечеръ. | Испытаніе Дамиса, бал.<br>Времена года, бал.<br>Фея куколъ, бал.<br>3537 р. 25 к | вечеръ. Шутъ Тантрисъ, др.<br>1375 р. 19 к | |

| Мѣсяцъ, день и число. | | Московскiе театры. | | |
|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 8 Пятница. | | Евгенiй Онѣгинъ, оп.<br>3977 р, 50 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>638 р. 02 к. | — |
| 9 Суббота. | | Фаустъ, оп.<br>3977 р. 50 к. | Марiя Стюартъ, тр.<br>1511 р. 95 к. | — |
| 10 Воскрес. | УТРО. | Демонъ, оп.<br>1064 р. 76 к. | Бѣдная невѣста, ком.<br>346 р. 74 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Раймонда, бал.<br>2885 р. 24 к. | Привидѣнiя, семейн. др.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>1342 р. 23 к. | |
| 11 Понед. | | Лоэнгринъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Клеймо, драма.<br>1467 р. 11 к. | — |
| 12 Вторн. | | Фаустъ, оп.<br>3050 р. 18 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1307 р. 55 к. | — |
| 13 Среда. | | Спящая красавица, бал.<br>1568 р. 31 к. | Марiя Стюартъ, траг.<br>1037 р. 85 к. | — |
| 14 Четвергъ. | | Фаустъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1279 р. 68 к. | — |
| 15 Пятница. | | Лоэнгринъ, оп.<br>3049 р. 68 к. | Клеймо, др.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>730 р. 13 к. | — |
| 16 Суббота | | — | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1364 р. 05 к. | — |
| 17 Воскрес. | УТРО. | Евгенiй Онѣгинъ, оп.<br>937 р. 16 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>361 р. 04 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Конекъ-горбунокъ. бал.<br>2361 р. 58 к. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>1470 р. 45 к. | |

18 октября. 1910 г. 27 октября.

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 18 Понед. | Демонъ, оп.<br>3607 р. 30 к. | Лѣсъ, ком.<br>981 р. 94 к. | — |
| 19 Вторн. | Майская ночь, оп.<br>3530 р. — к. | Холопы, карт. семейной хроники.<br>1275 р. 05 к. | La robe rouge, pièce.<br>1003 р. 55 к. |
| 20 Среда. | — | — | — |
| 21 Четвергъ. | Дубровскій, оп.<br>3605 р. 50 к. | Лѣсъ, ком.<br>1361 р. 70 к. | La robe rouge, pièce.<br>1014 р, 50 к. |
| 22 Пятница. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3571 р. — к. | Три сестры, др.<br>1577 р. 49 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Антигона, тр.<br>616 р. 90 к. |
| 23 Суббота | — | Не свои сани не садись, ком.<br>Безъ протекціи, ком.<br>1072 р. 43 к. | L'énigme, pièce.<br>L'amiral, com. nouv<br>La joie du Talion, com. nouv.<br>1857 р. 60 к. |
| 24 Воскрес. | Утро.<br>Майская ночь, оп.<br>2685 р. 78 к. | Утро.<br>Спектакль для учащейся молодежи.<br>Недоросль, ком.<br>755 р. 50 к. | L'énigme, pièce.<br>L'amiral, com.<br>La nuit de mai, poème.<br>707 р. 95 к. |
| | Вечеръ.<br>Египетскія ночи, бал.<br>Шопеніана, сюита.<br>Эвника, бал.<br>3591 р. 25 к. | Вечеръ.<br>Коварство и любовь, траг.<br>1805 р. 70 к. | |
| 25 Понед. | Майская ночь, оп<br>3607 р. 30 к. | Старый Гейдельбергъ, др.<br>1313 р. 13 к. | — |
| 26 Вторн. | Ромео и Джульетта, оп<br>3575 р, 13 к | Волки и овцы, ком.<br>932 р. 03 к. | L'énigme, pièce.<br>L'amiral, com.<br>La nuit de mai, poème<br>790 р. — к |
| 27 Среда | Ручей, бал<br>3264 р. 45 к. | Лѣсъ, ком<br>1158 р. 94 к | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Равенскій боецъ, тр.<br>412 р 90 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 18 Понед. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>848 р. 98 к. | — |
| 19 Вторн. | Демонъ, оп.<br>3050 р. 18 к. | Amor—omnia (Любовь все), пьеса.<br>Мнимый больной. ком.<br>1157 р. 73 к. | — |
| 20 Среда. | — | — | — |
| 21 Четвергъ. | Пиковая дама, оп.<br>2017 р. 03 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1303 р. 55 к. | |
| 22 Пятница. | Лоэнгринъ, оп.<br>3977 р 50 к. | Клеймо, драма.<br>Путанница или 1840 годъ, шутка.<br>1364 р. 43 к. | — |
| 23 Суббота. | — | Марія Стюартъ, тр.<br>1487 р. 35 к. | — |
| 24 Воскрес. | утро. Искатели жемчуга, оп.<br>780 р. 21 к. | утро. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>731 р. 99 к. | — |
| | вечеръ. Золотая рыбка, бал.<br>2908 р. 62 к. | вечеръ. Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, драма.<br>1208 р. 43 к. | |
| 25 Понед. | Майская ночь, оп.<br>3049 р. 78 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>840 р. 63 к. | — |
| 26 Вторн. | Искатели жемчуга, оп.<br>3462 р. 30 к. | Марія Стюартъ, тр.<br>1061 р. 25 к. | — |
| 27 Среда. | Лебедное озеро, бал.<br>1314 р. 06 к. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>427 р. 78 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 28 Четвергъ. | Демонъ, оп.<br>3600 р. 50 к. | Вишневый садъ, ком.<br>859 р. 78 к. | L'énigme, pièce.<br>L'amiral, com.<br>Le nuit de mai, poème.<br>357 р. 40 к. |
| 29 Пятница. | Тангейзеръ, оп.<br>3566 р. — к. | Три сестры, др.<br>877 р. 03 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Антигона, тр. Софокла.<br>614 р. 40 к. |
| 30 Суббота. | | Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком.<br>705 р. 71 к. | L'étrangère, com.<br>2127 р. 55 к. |
| 31 Воскрес. | Утро. Майская ночь, оп.<br>2685 р. 78 к. | Утро. Спектакль для учащейся молодежи.<br>Ревизоръ, ориг. ком.<br>754 р. 10 к. | L'étrangère, com.<br>747 р. — к |
| | Вечеръ. Лебединое озеро, фант. бал.<br>3568 р. 50 к. | Вечеръ. Шутъ Тантрисъ, др.<br>747 р. — к. | |
| Ноябрь. | | | |
| 1 Понед. | Майская ночь, оп.<br>3607 р. 30 к. | Лѣсъ, ком<br>950 р. 42 к | |
| 2 Вторн. | Манонъ, оп.<br>3586 р. 05 к. | Старый Гейдельбергъ, др.<br>1149 р. 85 к. | L'étrangère, com.<br>1086 р. 80 к. |
| 3 Среда | Тангейзеръ, оп.<br>3605 р. 50 к. | Холопы, карт<br>1389 р. 19 к. | Антигона, траг.<br>393 р. 90 к. |
| 4 Четвергъ | Фаустъ, оп.<br>3598 р. 50 к. | Безъ вины виноватые, ком.<br>1274 р. 91 к | L'étrangère, com<br>1036 р. — к |
| 5 Пятница | Дубровскій, оп.<br>3219 р. 50 к | Три сестры, др<br>969 р. 91 к. | Спектакль для учащейся молодежи<br>Антигона, траг.<br>610 р 90 к |
| 6 Суббота | — | Коварство и любовь, мѣщ. траг<br>1018 р 73 к | La petite fonctionnaire, com<br>La joie du Talion, com<br>1388 р 55 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 28 Четвергъ. | Майская ночь, оп.<br>3049 р. 78 к. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>1155 р. 64 к. | —— |
| 29 Пятница. | Русланъ и Людмила, оп.<br>3049 р. 68 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком<br>1232 р. 91 к. | |
| 30 Суббота. | Въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ и ихъ семействъ.<br>Симфоническій концертъ.<br>5812 р. 33 к. | Клеймо, драма.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>796 р. 72 к. | |
| 31 Воскрес. | утро. Демонъ, оп.<br>856 р. 61 к.<br>вечеръ. Саламбо, бал.<br>3008 р. 37 к. | утро. Бѣдная невѣста, ком.<br>414 р. 54 к.<br>вечеръ. Идеальный мужъ, пьеса.<br>1168 р. — к. | |
| Ноябрь. | | | |
| 1 Понед. | 1, 2, 3 и 4 д. оперы Гугеноты.<br>11408 р. 10 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>826 р. 87 к. | |
| 2 Вторн. | Князь Игорь, оп.<br>3049 р. 78 к. | Цезарь и Клеопатра, историч. ком.<br>738 р. 83 к. | |
| 3 Среда. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3881 р. 50 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1938 р. 60 к. | |
| 4 Четвергъ. | Пиковая дама, оп.<br>3049 р. 78 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1055 р. 08 к. | |
| 5 Пятница. | Фаустъ, оп.<br>3049 р. 68 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1188 р. 23 к. | |
| 6 Суббота. | —— | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1542 р. 18 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 7 Воскрес. | утро. Пиковая дама, оп.<br>2685 р. 78 к. | утро. Спектакль для учащейся молодежи.<br>Ревизоръ, ориг. ком.<br>717 р. 10 к. | La petite fonctionnaire, com.<br>La joie du Talion, com.<br>659 р. 75 к. |
| | вечеръ. Спящая красавица, бал.-феерія.<br>3557 р. 50 к. | вечеръ. Обыватели, ком.<br>1835 р. 08 к. | |
| 8 Понед. | Травіата, оп.<br>3607 р. 30 к. | Безъ вины виноватые, ком.<br>763 р. 52 к. | — |
| 9 Вторн. | Манонъ, оп.<br>3565 р. — к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1890 р. 55 к | La petite fonctionnaire, com.<br>La joie du Talion, com.<br>892 р. 80 к. |
| 10 Среда. | Пробужденіе Флоры, бал.<br>Шопеніана, сюита.<br>Эвника, бал.<br>3506 р. 38 к. | Холопы, карт.<br>1352 р. 36 к | Антигона, траг.<br>246 р. 75 к. |
| 11 Четвергъ. | Фаустъ, оп.<br>3605 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1800 р. 43 к. | La petite fonctionnaire, com.<br>La joie du Talion, com.<br>492 р. 50 к. |
| 12 Пятница. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи, оп.<br>3525 р. 25 к. | Три сестры, др.<br>921 р. 61 к. | Равенскій боецъ, тр.<br>240 р. 90 к. |
| 13 Суббота. | — | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1842 р. 44 к. | Le Rubicon, pièce.<br>1807, com.<br>2003 р. 70 к. |

*Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 14 Воскрес | утро Жизнь за царя, оп | утро. Недоросль, ком. | утро. Le médicin malgré lui, com.<br>Le dépit amoureux, com. |
| | вечеръ. Талисманъ, бал.<br>3526 р. 50 к | вечеръ Свѣтлая личность, ком.<br>1788 р 09 к. | вечеръ. Le Rubicon, pièce.<br>1807, com.<br>829 р. 50 к |
| 15 Понед. | Фаустъ, оп<br>3607 р. 30 к. | Донъ-Жуанъ, ком<br>1841 р. 83 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 7 Воскрес. | утро. | Русалка, оп.<br>882 р. 11 к. | утро. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>651 р. 94 к. | — |
| | вечеръ. | Спящая красавица, бал.-феерія.<br>2983 р. 20 к. | вечеръ. | Царь природы, ком.<br>1287 р. 56 к. | |
| 8 Понед. | | Демонъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1378 р. 34 к. | — |
| 9 Вторн. | | Князь Игорь, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Марія Стюартъ, траг.<br>915 р. 17 к. | — |
| 10 Среда. | | Саламбо, бал.<br>2123 р. 52 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1516 р. — к. | — |
| 11 Четвергъ. | | Жизнь за царя, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1542 р. 59 к. | — |
| 12 Пятница. | | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>5146 р. 80 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1417 р. 53 к. | — |
| 13 Суббота. | | — | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1563 р. 02 к. | — |
| ***Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.*** | | | | | |
| 14 Воскр. | утро. | Жизнь за царя, оп. | утро. | Бѣдная невѣста, ком. | — |
| | вечеръ. | Лебединое озеро, фантастич. бал.<br>2926 р. 72 к. | вечеръ. | Amor omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1480 р. 49 к. | |
| 15 Понед. | | Карменъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1473 р. 31 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 16 Вторн. | Карменъ, оп.<br>3493 р. — к. | Передъ зарею, карт.<br>1607 р. 69 к. | Le Rubicon, pièce.<br>1807, com.<br>1279 р. 95 к. |
| 17 Среда. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи, оп.<br>3605 р. 50 к. | Лѣсъ, ком.<br>1096 р. 78 к. | — |
| 18 Четвергъ. | Майская ночь, оп.<br>3605 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1881 р. 55 к. | Le Rubicon, pièce.<br>1807, com.<br>1073 р. 24 к. |
| 19 Пятница. | Корделія (Месть).<br>2920 р. 25 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1316 р. 22 к. | Уріэль Акоста, тр.<br>599 р. 90 к. |
| 20 Субботз. | — | — | — |
| 21 Воскрес. | УТРО. Фаустъ, оп.<br>2661 р. 78 к.<br>ВЕЧЕРЪ. Жизель, бал.<br>Египетскія ночи, бал.<br>3527 р. 25 к. | УТРО. Спектакль для учащекся молодежк<br>Недоросль, ком.<br>605 р. 65 к.<br>ВЕЧЕРЪ. Свадьба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1855 р. 85 к. | Le médecin malgré lui, com.<br>Le dépit amoureux, com.<br>1807. com.<br>532 р. 30 к. |
| 22 Понед. | Лакмэ, оп.<br>3002 р. 30 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1850 р. 44 к. | La sacrifiée, pièce.<br>Un frère, com.<br>840 р. 95 к. |
| 23 Вторн | Риголетто, оп<br>3511 р. 75 к. | Венеціанскій купецъ, ком.<br>1114 р. 86 к. | La sacrifiée, pièce<br>Un frère, com.<br>839 р. 65 к. |
| 24 Среда | Майская ночь, оп.<br>3665 р. 50 к | Три сестры, др<br>1049 р. 46 к. | Уріэль-Акоста, тр.<br>586 р. 35 к. |
| 25 Четвергъ | Карменъ, оп<br>3605 р 50 к | Бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы.<br>Поле брани, пьеса.<br>5475 р 60 к | La sacrifiée, pièce.<br>Un frère, com<br>752 р. 60 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 16 Вторн. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>5183 р. 80 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1526 р. 62 к. | — |
| 17 Среда. | Травіата, оп.<br>3977 р. 50 к. | Жуликъ. ком.<br>1311 р. 23 к. | — |
| 18 Четвергъ. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>5183 р. 80 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1526 р. 94 к. | — |
| 19 Пятница. | Садко, опера-былина.<br>3049 р. 68 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1537 р. 50 к. | — |
| 20 Суббота. | — | — | — |
| 21 Воскрес. | УТРО. Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>947 р. 76 к. | УТРО. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>609 р. 49 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. Саламбо, бал.<br>2995 р. 07 к. | ВЕЧЕРЪ. Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>1190 р. 83 к. | |
| 22 Понед. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>3049 р. 76 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1089 р. 95 к. | — |
| 23 Вторн. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. «Гугеноты».<br>3050 р. 18 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1362 р. 08 к. | — |
| 24 Среда. | Донъ Кихотъ, героич. ком.<br>5183 р. 80 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1557 р. 94 к. | — |
| 25 Четвергъ. | Евгеній Онѣгинъ, лир. оп.<br>3049 р. 78 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1418 р. 29 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 26 Пятница. | Тангейзеръ, оп.<br>3471 р. 75 к. | Правда хорошо, а счастье лучше, ком.<br>1166 р. 49 к. | La sacrifieé, pièce.<br>Un frère, com.<br>223 р. 07 к. |
| 27 Суббота. | ——— | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1830 р. 32 к. | Coeur de moineau, com.<br>Bloomfield and C°.<br>1936 р. 75 к. |
| 28 Воскрес. | Утро. Фаустъ, оп.<br>2661 р. 78 к. | Утро. Спектакль для учащейся молодежи.<br>Ревизоръ, ориг. ком.<br>767 р. 40 к. | Coeur de moineau,, com.<br>Bloomfield and C°, pièce.<br>707 р. 90 к. |
| | Вечеръ. Бенефисъ кордебалета.<br>1) Капризы бабочки, бал.<br>2) Арлекинада, бал.<br>3) Дивертиссементъ.<br>11186 р. 53 к. | Вечеръ. На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1826 р. 25 к. | |
| 29 Понед. | Карменъ, оп.<br>3607 р. 30 к | Поле брани, пьеса.<br>1878 р. 55 к. | ——— |
| 30 Вторн. | Бенефисъ хора Императорской Русской оперы.<br>Гугеноты, оп.<br>7157 р. — к. | Свадьба Кречинскаго, ориг.-ком.<br>1742 р. 45 к. | Coeur de moineau, com.<br>Bloomfield and C°, pièce.<br>969 р. 65 к. |
| Декабрь. | | | |
| 1 Среда. | Фаустъ, оп.<br>3605 р. 50 к | Поле брани, пьеса.<br>1851 р. 20 к. | ——— |
| 2 Четвергъ. | Фаустъ, оп.<br>4994 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1833 р. 56 к. | Coeur de moineau, com.<br>Bloomfield and C°, pièce.<br>529 р. 32 к |
| 3 Пятница. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи<br>3492 р. 50 к | Три сестры, драма<br>963 р. 32 к | Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ.<br>Антигона, тр<br>269 р. 60 к |
| 4 Суббота. | ——— | Донъ-Жуанъ, ком<br>1826 р. 52 к | Le danseur inconnu, com.<br>Un cas de conscience, pièce<br>2095 р 65 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | | Московскіе театры. | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 26 Пятница. | | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>3049 р. 68 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1415 р. 28 к. | — |
| 27 Суббота. | | — | | Марія Стюартъ, тр.<br>1259 р. 27 к. | — |
| 28 Воскрес. | Утро. | Демонъ, оп.<br>942 р. 86 к. | Утро. | Ревизоръ, ориг. ком.<br>509 р. 56 к | — |
| | Вечеръ. | Баядерка, бал.<br>2895 р. 92 к. | Вечеръ. | Клеймо, др.<br>Мнимый больной, ком.<br>907 р. 68 к. | |
| 29 Понед. | | Садко, опера-былина.<br>3049 р. 78 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1402 р. 68 к. | — |
| 30 Втори. | | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1391 р. 89 к. | — |
| Декабрь. | | | | | |
| 1 Среда. | | Саламбо, бал.<br>1511 р. 46 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1368 р. 35 к. | — |
| 2 Четвергъ. | | Садко, опера-былина.<br>3049 р. 78 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1310 р. 80 к. | — |
| 3 Пятница. | | Майская ночь, оп.<br>3049 р. 68 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1435 р. 83 к. | — |
| 4 Суббота. | | Травіата, оп.<br>3977 р. 50 к. | | Марія Стюартъ, траг.<br>950 р. 93 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Маріинскій театръ. | | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 5 Воскрес. | Утро. | Аида, оп.<br>2618 р. 28 к. | Утро. | Спектакль для учащейся молодежк.<br>Недоросль, ком.<br>636 р. 80 к. | Le danseur inconnu, com.<br>Un cas de conscience, pièce.<br>865 р. 50 к. |
| | Вечеръ. | Спящая красавица, бал.-феерія.<br>3528 р. 50 к. | Вечеръ. | Коварство и любовь, мѣщ. траг.<br>1379 р. 08 к. | |
| | ***Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.*** | | | | |
| 6 Понед. | Утро. | Лебединое озеро, бал. | Утро. | Женитьба, совершенно невѣроятное событіе. | Les precieuses ridicules, com.<br>L'amiral, com.<br>La nuit de Mai, poème. |
| | Вечеръ. | Жизнь аа царя, оп.<br>5050 р. 60 к. | Вечеръ. | Поле брани, пьеса.<br>1881 р. 19 к. | |
| 7 Вторн. | | Лакмэ, оп.<br>3399 р. 25 к. | | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1665 р. 52 к. | Le danseur inconnu, com.<br>Un cas de conscience, pièce<br>907 р. 65 к |
| 8 Среда. | | Фаустъ, оп.<br>5042 р. 50 к. | | Свадьба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1619 р. 62 к. | ——— |
| 9 Четвергъ. | | Князь Игорь, оп.<br>3605 р. 50 к. | | Поле брани, пьеса.<br>1864 р. 64 к. | Le danseur inconnu, com<br>Un cas de conscience, pièce.<br>603 р. 60 к |
| 10 Пятница. | | Гугеноты, оп.<br>3417 р. — к | | Лѣсъ, ком.<br>1091 р. 75 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Анжело, драма.<br>616 р 90 к |
| 11 Суббота. | | | | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1789 р. 07 к. | Le bourgeon, com.<br>Bohémos, com.<br>1454 р. 70 к. |
| 12 Воскрес. | Утро. | Демонъ, оп.<br>2661 р. 78 к | Утро | Спектакль для учащейся молодежк<br>Недоросль, ком.<br>643 р. 30 к. | Le bourgeon, com.<br>Bohémos, com<br>764 р. 95 к |
| | Вечеръ. | Синяя борода, бал.<br>3580 р. 50 к. | Вечеръ. | Обыватели, ком.<br>1828 р. 42 к | |
| 13 Понед. | | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>3607 р. 30 к | | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1617 р 10 к | |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 5 Воскрес. | Утро. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>1005 р. 65 к. | Утро. | Привидѣнія, семейная драма.<br>556 р. 39 к. | — |
| | Вечеръ. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>3020 р. 65 к. | Вечеръ. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной, ком.<br>1284 р. 88 к. | |
| *Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.* | | | | | |
| 6 Понед. | Утро. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал. | Утро. | Бѣдная невѣста, ком. | — |
| | Вечеръ. | Жизнь за царя, оп.<br>3049 р. 78 к. | Вечеръ. | Очагъ, ком.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>1253 р. 78 к. | |
| 7 Вторн. | | Майская ночь, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Свѣтлая личность, ком.<br>1544 р. 66 к. | — |
| 8 Среда. | | Князь Игорь, оп.<br>1290 р. 10 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1548 р. 17 к. | — |
| 9 Четвергъ. | | Карменъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Свѣтлая личность, ком.<br>1414 р. 87 к. | — |
| 10 Пятница. | | Лакмэ, оп.<br>3049 р. 68 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1391 р. 27 к. | — |
| 11 Суббота. | | — | | Свѣтлая личность, ком<br>1175 р. 37 к. | — |
| 12 Воскрес. | Утро. | Демонъ, оп.<br>530 р. 56 к. | Утро. | Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>509 р. 56 к. | — |
| | Вечеръ. | Спящая красавица, бал.<br>2329 р. 34 к. | Вечеръ. | Безъ вины—виноватые, ком.<br>1327 р. 03 к. | |
| 13 Понед. | | Лакмэ, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Свѣтлая личность, ком.<br>788 р. 73 к. | — |

14 декабря. 1910 г. 23 декабря.

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 14 Вторн. | Фаустъ, оп.<br>3521 р. 25 к. | Поле брани, пьеса.<br>1861 р. 92 к. | Le bourgeon, com<br>Bohêmos, com.<br>1020 р. 65 к. |
| 15 Среда. | Пиковая дама, оп.<br>3605 р. 50 к. | Дѣти Ванюшина, драма.<br>1891 р. 95 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Анжело, драма.<br>620 р. 70 к. |
| 16 Четвергъ. | Гугеноты, оп.<br>3605 р. 50 к. | Поле брани, пьеса.<br>1844 р. 55 к. | Le bourgeon, com.<br>Bohêmos, com.<br>687 р. 55 к. |
| 17 Пятница. | Князь Игорь, оп.<br>3543 р. — к. | Дѣти Ванюшина, драма.<br>1860 р. 61 к. | Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ.<br>Антигона, траг.<br>172 р. 10 к. |
| 18 Суббота. | ——— | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1812 р. 89 к. | Arsène Lupin, pièce.<br>2025 р. 50 к. |
| 19 Воскрес. | Утро. Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>2661 р. 78 к.<br>Ввечеръ. Капризы бабочки, бал.<br>Арлекинада, бал.<br>3518 р. 25 к. | Утро. Спектакль для учащейся молодежи.<br>Ревизоръ, ориг. ком.<br>467 р. 40 к.<br>Ввечеръ. Обыватели, ком.<br>1519 р. 67 к. | Arsène Lupin, pièce.<br>901 с. 80 к |
| 20 Понед. | Гугеноты, оп.<br>3607 р. 30 к. | Поле брани, пьеса.<br>1820 р. 61 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Анжело, драма.<br>616 р. 90 к |
| 21 Вторн. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи,<br>3479 р. 75 к. | Дѣти Ванюшина, драма.<br>1200 р. 68 к. | Arsène Lupin, pièce<br>1255 р. 90 к. |
| 22 Среда. | Лебединое озеро, фант. бал.<br>3533 р. 75 к. | Свадьба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1310 р. 87 к. | Анжело, драма.<br>555 р. 15 к. |
| 23 Четвергъ. | Корделія (Месть), оп<br>3605 р. 50 к | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1551 р. 45 к | Arsène Lupin, pièce.<br>1078 р. — к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 14 Вторн. | Русланъ и Людмила, оп.<br>3050 р. 18 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1383 р. 83 к. | — |
| 15 Среда. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>3049 р. 78 к. | Свѣтлая личность, ком.<br>989 р. 06 к. | — |
| 16 Четвергъ. | Садко, опера-былина.<br>2101 р. 94 к. | Поле брани, пьеса.<br>1539 р. 40 к. | — |
| 17 Пятница. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>5183 р. 80 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1564 р. 20 к. | — |
| 18 Суббота. | — | Поле брани, пьеса.<br>1563 р. 15 к. | — |
| 19 Воскрес. | утро. Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>2990 р. 23 к. | утро. Ревизоръ, ориг. ком.<br>509 р. 56 к. | — |
| | вечеръ. Баядерка, бал.<br>2819 р. 82 к. | вечеръ. Марія Стюартъ, траг.<br>1263 р. 69 к. | |
| 20 Понед. | Аида, оп.<br>3049 р. 78 к. | Поле брани, пьеса.<br>1431 р. 44 к, | — |
| 21 Вторн. | Донъ-Кихотъ, гороич. ком.<br>3050 р. 18 к. | Свѣтлая личность, ком.<br>610 р. 37 к. | — |
| 22 Среда. | Садко, опера-былина.<br>1936 р. 49 к. | Жуликъ, пьеса.<br>867 р. 40 к. | — |
| 23 Четвергъ. | Аида, оп.<br>3049 р. 78 к. | Поле брани, пьеса.<br>1322 р. 14 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Маріинскій театръ. | | Александринскій театръ. | | Михайловскій театръ. |
| 24 Пятница. | | — | | — | | — |
| 25 Суббота. | | | | — | | — |
| 26 Воскр. | Утро. | Травіата, оп.<br>2661 р. 78 к. | Утро. | Пастушка-герцогиня, ком.<br>359 р. 11 к. | | Arsène Lupin, pièce.<br>426 р. 90 к. |
| | Вечеръ. | Раймонда, бал.<br>3498 р. 50 к. | Вечеръ. | Три сестры, др.<br>1587 р. 95 к. | | |
| 27 Понед. | Утро. | Капризы бабочки, бал.<br>Арлекинада, бал.<br>2590 р. 25 к. | Утро. | Лѣсъ, ком.<br>710 р. 89 к. | | Les affaires sont les affaires, com.<br>1303 р. 15 к. |
| | Вечеръ. | Гугеноты, оп.<br>3602 р. 30 к. | Вечеръ. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>1849 р. 06 к. | | |
| 28 Вторн. | Утро. | Спящая красавица, бал.-феерія.<br>3309 р. 50 к. | Утро. | Равенскій боецъ, траг.<br>319 р. 99 к. | | Les affaires sont les affaires, com.<br>1200 р. 65 к. |
| | Вечеръ. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>3527 р. 75 к. | Вечеръ. | Дѣти Ванюшина, др.<br>1827 р. 17 к. | | |
| 29 Среда. | Утро. | Пробужденіе Флоры, бал.<br>Щелкунчикъ, бал.-феерія.<br>3258 р. — к. | Утро. | Волки и овцы, ком.<br>730 р. 35 к. | Утро. | Arsène Lupin, pièce.<br>138 р. 32 к. |
| | Вечеръ. | Дубровскій, оп.<br>3605 р. 50 к. | Вечеръ. | Поле брани, пьеса.<br>1904 р. 82 к. | Вечеръ. | Анжело, др.<br>593 р. 40 к. |
| 30 Четвергъ. | | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3605 р. 50 к. | Утро. | Уріэль Акоста, траг.<br>622 р. 61 к. | | Les affaires sont les affaires, com.<br>1132 р. 50 к. |
| | | | Вечеръ. | Обыватели, ком.<br>1865 р. 55 к. | | |
| 31 Пятница. | | Майская ночь, оп.<br>3517 р. 75 к. | Утро. | Старый Гейдельбергъ, др.<br>1050 р. — к. | | Les affaires sont les affaires, com.<br>702 р. 70 к. |
| | | | Вечеръ. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1881 р. 18 к. | | |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 24 Пятница. | | — | | — | — |
| 25 Суббота. | | — | | — | |
| 26 Воскр. | | Раймонда, бал.<br>2952 р. 86 к. | | Amor omnia (Любовь все), пьеса.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>1512 р. 61 к. | |
| 27 Понед. | УТРО. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>2376 р. 84 к. | УТРО. | Лѣсъ, ком.<br>850 р. 77 к. | |
| | ВЕЧЕРЪ. | Фаустъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | ВЕЧЕРЪ. | Поле брани, пьеса.<br>1559 р. 80 к. | |
| 28 Вторн. | УТРО. | Спящая красавица, бал.-феерія.<br>2019 р. 84 к. | УТРО. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>845 р. 67 к. | |
| | ВЕЧЕРЪ. | Лакмэ, оп.<br>3050 р. 18 к. | ВЕЧЕРЪ. | Жуликъ, пьеса.<br>1565 р. 05 к | |
| 29 Среда. | УТРО. | Золотая рыбка, фант. бал.<br>1902 р. 61 к. | УТРО. | Марія Стюартъ, траг.<br>1328 р. 50 к. | |
| | ВЕЧЕРЪ. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>3977 р. 50 к. | ВЕЧЕРЪ. | Свѣтлая личность, ком.<br>1561 р. 90 к. | |
| 30 Четвергъ. | УТРО. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>2195 р. 75 к. | УТРО. | Жуликъ, пьеса.<br>666 р. 54 к. | |
| | ВЕЧЕРЪ. | Въ пользу Сергіево - Елисаветинскаго Трудового Убѣжища.<br>1) Риголетто, оп.<br>2) Балетный дивертиссментъ. | ВЕЧЕРЪ. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1559 р. 73 к. | |
| 31 Пятница. | УТРО. | Донъ-Кихотъ, героич. ком.<br>3977 р. 50 к. | УТРО. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>998 р. 14 к. | |
| | ВЕЧЕРЪ. | Лебединое озеро, фант. бал.<br>3009 р. 54 к. | ВЕЧЕРЪ. | Поле брани, пьеса.<br>1563 р. 08 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| Январь. | | | |
| 1 Суббота. | Гугеноты, оп.<br>3498 р. 75 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1853 р. 05 к. | Brichanteau, pièce.<br>Quart de soupir, fantaisie.<br>1564 р. 40 к. |
| 2 Воскрес. | утро. Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>2331 р. 78 к. | утро. Три сестры, др.<br>607 р. 75 к. | Brichanteau, pièce.<br>Quart de soupir, fantaisie.<br>714 р. 55 к. |
| | вечеръ. Эсмеральда, бал.<br>3526 р. 50 к. | вечеръ. Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1839 р. 36 к. | |
| 3 Понед. | Князь Игорь, оп.<br>3607 р. 30 к. | Поле брани, пьеса.<br>1839 р. 35 к. | Анжело, др.<br>502 р. 65 к. |
| 4 Вторн. | Майская ночь, оп.<br>2986 р. 75 к. | Коварство и любовь, мѣщ. тр.<br>1540 р. 10 к. | Brichanteau, pièce.<br>Quart de soupir, fantaisie.<br>1402 р. 15 к. |
| 5 Среда. | — | — | — |
| 6 Четвергъ. | Борисъ Годуновъ, народная музык. драма.<br>6488 р. 90 к. | утро. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком.<br>658 р. 04 к. | Brichanteau, pièce.<br>Quart de soupir, fantaisie.<br>1038 р. — к. |
| | | вечеръ. Дѣти Ванюшина, др.<br>1841 р. 76 к. | |
| 7 Пятница. | Борисъ Годуновъ, народная музык. драма.<br>6519 р. 90 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1852 р. 19 к. | — |
| 8 Суббота. | — | Свальба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1855 р. 60 к. | Brichanteau, pièce<br>Quart de soupir fantaisie<br>1403 р. 55 к. |
| 9 Воскрес. | утро. Риголетто, оп.<br>2606 р. 78 к. | утро. Свои люди—сочтемся, ком.<br>737 р. 15 к. | Le père Lebonnard, com.<br>Le Strapontin, com. nouv.<br>538 р. — к. |
| | вечеръ. Капризы бабочки, бал.<br>Щелкунчикъ, бал.<br>5321 р. 75 к. | вечеръ. Холопы, карт. изъ семейной хроники.<br>1856 р. 43 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| Январь. | | | | | |
| 1 Суббота. | | Демонъ, оп.<br>2886 р. 43 к. | | Бѣдная невѣста, ком.<br>1334 р 97 к. | — |
| 2 Воскрес. | УТРО. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3006 р. 43 к. | УТРО. | Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>731 р. 29 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Волшебное зеркало, фант. бал.<br>2832 р. 21 к. | ВЕЧЕРЪ. | Идеальный мужъ, пьеса.<br>1495 р. 90 к. | |
| 3 Понед. | | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Поле брани, пьеса.<br>1566 р. 93 к. | — |
| 4 Вторн. | | Аида, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1562 р. 92 к. | — |
| 5 Среда. | | — | | — | — |
| 6 Четвергъ. | | Русланъ и Людмила, оп.<br>3049 р. 78 к. | | Свѣтлая личность, ком.<br>1565 р. 81 к. | — |
| 7 Пятница. | | Жизнь за царя, оп.<br>3049 р. 68 к. | | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1560 р. 57 к. | — |
| 8 Суббота. | | — | | Поле брани, пьеса.<br>1543 р. 05 к. | — |
| 9 Воскрес. | УТРО. | Майская ночь, оп.<br>753 р. 61 к. | УТРО. | Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>509 р. 56 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Коппелія, бал.<br>2971 р. 04 к. | ВЕЧЕРЪ. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Путаница или 1840 годъ, шутка.<br>1393 р. 11 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 10 Понед. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3607 р. 30 к. | Обыватели, ком.<br>927 р. 30 к. | — |
| 11 Вторн. | Пиковая дама, оп.<br>3528 р. 50 к. | Дѣти Ванюшина, др.<br>1285 р. 88 к. | Le père Lebonnard, com.<br>Le Strapontin. com. nouv.<br>898 р. 35 к. |
| 12 Среда. | Гугеноты, оп.<br>3605 р. 50 к. | Поле брани пьеса.<br>1732 р. 66 к. | Анжело, др.<br>480 р. 15 к. |
| 13 Четвергъ. | Пиковая дама, оп.<br>3605 р. 50 к. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>1035 р. 12 к. | Le père Lebonnard, com.<br>Le Strapontin, com. nouv.<br>741 р. — к. |
| 14 Пятница. | Борисъ Годуновъ, народная музык. драма.<br>3462 р. 25 к. | Поле брани, пьеса.<br>1679 р. 80 к. | Анжело, др.<br>367 р. 90 к. |
| 15 Суббота | — | Дѣти Ванюшина, др.<br>1421 р. 82 к. | Electre, trag.<br>Un soir, pièce<br>1551 р. 65 к. |
| 16 Воскрес. | Утро. Князь Игорь, оп.<br>2656 р. 28 к.<br>Вечеръ. Дочь фараона, бал.<br>3527 р. 90 к. | Утро. Свои люди—сочтемся, ком.<br>590 р. 70 к.<br>Вечеръ. Вишневый садъ, ком.<br>1571 р. 70 к. | Electre, trag.<br>Un soir, pièce.<br>599 р. — к. |
| 17 Понед. | Борисъ Годуновъ, народная музык. драма.<br>3607 р. 30 к. | Поле брани, пьеса.<br>1295 р. 24 к | — |
| 18 Вторн. | Аида, оп.<br>34[illegible]8 р. 25 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1666 р. 44 к. | Electre, trag.<br>Un soir, pièce<br>810 р. 85 к. |
| 19 Среда | Талисманъ, фант. бал.<br>3450 р. 40 к. | Дѣти Ванюшина, др.<br>1305 р. 65 к. | Коварство и любовь, мѣщ. тр.<br>616 р. 90 к. |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 10 Понед. | Пиковая дама, оп.<br>1678 р. 69 к. | Поле брани, пьеса.<br>1439 р. 98 к. | — |
| 11 Вторн. | Лоэнгринъ, романт. оп.<br>3050 р. 18 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1415 р. 93 к. | — |
| 12 Среда. | Саламбо, бал.<br>2392 р. 01 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1325 р. 71 к. | — |
| 13 Четвергъ. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. «Гугеноты».<br>3049 р. 78 к. | Свѣтлая личность, ком.<br>767 р. 72 к. | — |
| 14 Пятница. | Валкирія, музык. др<br>3049 р. 68 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1275 р. 79 к. | — |
| 15 Суббота | — | Поле брани, пьеса.<br>1372 р. 49 к. | — |
| 16 Воскрес. | Утро. Лакмэ, оп.<br>807 р. 21 к. | Утро. Ревизоръ, ком.<br>509 р. 56 к. | — |
| | Вечеръ. Лебединое озеро, фант. бал.<br>2683 р. 77 к. | Вечеръ. Марія Стюартъ, тр.<br>1504 р. 20 к. | |
| 17 Понед. | Аида, оп.<br>1232 р. 15 к. | Поле брани, пьеса.<br>1261 р. 73 к. | — |
| 18 Вторн. | Карменъ, лирич. др.<br>3050 р. 18 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1545 р. 69 к. | — |
| 19 Среда. | Бенефисъ хора.<br>Богема, оп.<br>11955 р. 80 к. | Свѣтлая личность, ком.<br>869 р. 08 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 20 Четвергъ. | Ромео и Джульетта, оп.<br>3605 р. 50 к. | Поле брани, пьеса.<br>1595 р. 92 к. | Electre, trag.<br>Un soir, pièce.<br>848 р. 50 к. |
| 21 Пятница. | Фаустъ, оп.<br>3354 р. 50 к. | Обыватели, ком.<br>1513 р. 43 к. | Анжело, оп.<br>410 р. 40 к. |
| 22 Суббота. | — | Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.<br>1851 р. 55 к. | Simone, pièce.<br>Il était une bergère, conte.<br>2021 р. 50 к. |
| 23 Воскр. | Утро. Князь Игорь, оп.<br>2661 р. 78 к.<br>Вечеръ. Пробужденіе Флоры, анакреонтическій бал.<br>Жизель, фант. бал.<br>3520 р. 50 к. | Утро. Свои люди—сочтемся, ком.<br>590 р. 80 к.<br>Вечеръ. Старый Гейдельбергъ, др.<br>1833 р. 68 к. | Simone, pièce.<br>Il était une bergère, conte.<br>737 р. 50 к. |
| 24 Понед. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>3607 р. 30 к. | Лѣсъ, ком.<br>566 р. 60 к. | — |
| 25 Вторн. | Аида, оп.<br>3535 р. 75 к. | Дѣти Ванюшина, др.<br>1264 р. 82 к. | Simone, pièce.<br>Il était une bergère, conte.<br>1066 р. 35 к. |
| 26 Среда. | Пробужденіе Флоры, бал.<br>Жизель, бал.<br>2835 р. 60 к. | Свадьба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1694 р. 45 к. | Коварство и любовь, мѣщ. тр.<br>616 р. 90 к. |
| 27 Четвергъ | Ромео и Джульетта, оп.<br>2659 р. — к | Поле брани, пьеса.<br>1556 р. 68 к. | Simone, pièce<br>Il était une bergère, conte<br>801 р. 50 к |
| 28 Пятница. | Въ пользу школъ Императорскаго женскаго патріотическаго Общества.<br>Тристанъ и Изольда, оп.<br>6437 р. к | Жулики, пьеса.<br>1896 р. 97 к | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 20 Четвергъ. | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1440 р. 52 к. | — |
| 21 Пятница. | Карменъ, лирич. оп.<br>3049 р. 68 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Мнимый больной (Le malade imaginaire), ком.<br>1563 р. 44 к. | — |
| 22 Суббота. | — | Жуликъ, пьеса.<br>827 р. 39 к. | — |
| 23 Воскрес. | утро. Евгеній Онѣгинъ, лирич. оп.<br>1202 р. 21 к.<br>вечеръ. Саламбо, бал.<br>3009 р. 10 к. | утро. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника.<br>5092 р. 56 к.<br>вечеръ. Безумный день или Женитьба Фигаро, ком.<br>1432 р. 74 к. | — |
| 24 Понед. | Валкирія, оп.<br>3049 р. 78 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1572 р. 18 к. | — |
| 25 Вторн. | Садко, опера-былина.<br>3050 р. 18 к. | Поле брани, пьеса.<br>1183 р. 88 к. | — |
| 26 Среда. | Спящая красавица, бал.<br>1578 р. 95 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules) ком.<br>1566 р. — к. | — |
| 27 Четвергъ. | Валкирія, оп.<br>3049 р. 78 к. | Гроза, др.<br>1547 р. — к. | — |
| 28 Пятница. | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>3049 р. 68 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1569 р. 35 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 29 Суббота. | На усиленіе средствъ состоящаго подъ Высочайшимъ предсѣдательстаомъ Государыни Императрицы Александры Θеодоровны комитета для сбора пожертвованій въ пользу пострадавшихъ отъ землетрясенія въ Семирѣченской Области.<br>1) Увертюра изъ оп. «Динора».<br>2) 4 д. оп. «Гугеноты».<br>3) 2-я карт. 2-го д. оп. «Евгеній Онѣгинъ».<br>4) 2 д. оп. «Лакмэ».<br>5) Прологъ изъ оп. «Паяцы».<br>6) д. оп. «Ромео и Джульетта».<br>10427 р. 32 к. | Шутъ Тантрисъ, др.<br>1271 р. 24 к. | La rencontre, pièce.<br>2218 р. 55 к. |
| 30 Воскрес. | Утро. Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>2661 р 78 к. | Утро. Спектаиль для учащейся молодежи.<br>Свои люди сочтемся, ком.<br>402 р. — к. | La rencontre, pièce.<br>1603 р. 75 к. |
| | Вечеръ. Коиекъ-горбуиокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>3520 р. 50 к. | Вечеръ. Вторая молодость, др.<br>1835 р. 91 к. | |
| 31 Понед. | Жизнь за царя, оп.<br>3[illegible]07 р. 30 к. | 35-ти-лѣтіе службы на Императорской сцекѣ заслуженнаго артиста К. А. Варламова.<br>Правда хорошо, а счастье лучше, ком.<br>1949 р. 45 к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Коварство и любовь, мѣщ. тр.<br>616 р. 90 к. |
| Февраль. | | | |
| 1 Втори. | — | — | — |
| 2 Среда. | Борисъ Годуновъ, оп.<br>3285 р. 75 к. | Поле брани, пьеса.<br>1834 р. 81 к. | La rencontre, pièce.<br>1709 р. 85 к. |
| 3 Четвергъ | Князь Игорь, оп.<br>36[illegible]5 р. 50 к | Жуликъ, пьеса.<br>1905 р. 07 к. | La rencontre, pièce.<br>1742 р. 25 к. |
| 4 Пятница. | Бенефисъ оркестра.<br>Лоэнгринъ, оп.<br>11726 р. — к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1[illegible]72 р. 81 к. | Ромео и Джульетта, оп<br>616 р 90 к. |
| 5 Суббота | — | Жуликъ, пьеса.<br>1862 р 46 к | L'aventurière, com<br>La cruche, com.<br>2[illegible]05 р 55 к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 29 Суббота | Лакмэ, оп.<br>1719 р. 60 к. | Гроза, др.<br>1300 р. 84 к. | —— |
| 30 Воскрес. | Утро. Демонъ, оп.<br>1043 р. 91 к. | Утро. Безумный день, или Женитьба Фигаро, ком.<br>509 р. 56 к. | —— |
| | Вечеръ. Бенефисъ кордебалета Аленькій цвѣточекъ, бал.<br>8940 р. 30 к. | Вечеръ. Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ, др.<br>1097 р. 45 к. | |
| 31 Понед. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. «Гугеноты».<br>3049 р. 78 к. | Гроза, др.<br>879 р. 02 к. | —— |
| Февраль. | | | |
| 1 Вторн. | —— | —— | —— |
| 2 Среда. | Аленькій цвѣточекъ, бал.<br>2972 р. 02 к. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной (Le malade imaginaire), ком.<br>1567 р. 54 к. | —— |
| 3 Четвергъ. | Вертеръ, оп.<br>3049 р. 78 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1529 р. 94 к. | —— |
| 4 Пятница. | Аида, оп.<br>3049 р. 68 к. | Гроза, др.<br>1058 р. 84 к. | —— |
| 5 Суббота. | —— | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1528 р. 99 к. | —— |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 6 Воскрес. | Утро.<br>Гугеноты, оп.<br>2489 р. 28 к. | Утро.<br>Спектакль для учащейся молодежи.<br>Горе отъ ума, ком.<br>764 р. 90 к. | L'aventurière, com.<br>La cruche, com.<br>1440 р. 50 к. |
| | Вечеръ.<br>Эвника, бал.<br>Карнавалъ, пантом.-бал.<br>Павильонъ Армиды, бал.-пантомима.<br>3528 р. 50 к. | Вечеръ.<br>Донъ-Жуанъ, ком.<br>1848 р. 47 к. | |
| 7 Понед. | Травіата, оп.<br>3521 р. 25 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1891 р. 43 к. | La rencontre, pièce.<br>973 р. 10 к. |
| 8 Вторн | Гугеноты, оп.<br>2079 р. 60 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1808 р. 69 к. | L'aventurière, com.<br>La cruche, com.<br>1231 р. 50 к. |
| 9 Среда | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>3526 р. 50 к. | Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.<br>1821 р. 01 к. | Ромео и Джульетта, тр.<br>616 р. 90 к. |
| 10 Четвергъ. | Аида, оп.<br>2901 р. 75 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1893 р. 95 к. | L'aventurière, com.<br>La cruche, com.<br>1051 р. — к. |
| 11 Пятница. | Лоэнгринъ, оп.<br>3328 р. 75 к. | Вишневый садъ, ком.<br>1283 р. 94 к. | Спектакль въ пользу недостаточныхъ слушателей и слушательницъ драматическихъ курсовъ при Императорскомъ Театральномъ Училищѣ.<br>Поле брани, пьеса. |
| 12 Суббота | — — | Коварство и любовь, мѣщ. тр.<br>1226 р. 95 к. | Roméo et Juliette, drame.<br>1750 р. 40 к. |
| 13 Воскре | Утро.<br>Гугеноты, оп.<br>2288 р. 28 к. | Утро.<br>Спектакль для учащейся молодежи.<br>Горе отъ ума, ком.<br>762 р. 40 к. | Roméo et Juliette, drame.<br>811 р. [illegible] к. |
| | Вечеръ.<br>Юбилейный спектакль за 20-ти-лѣтнюю службу М. Ф. Кшесинской.<br>1) 1-е д. бал. «Донъ-Кихотъ»<br>2) 3-е д. бал. «Пахита»,<br>3) 3-е д. бал. «Фіаметта».<br>[illegible]592 р. 5[illegible] к. | Вечеръ.<br>Свѣтлая личность, ком.<br>1798 р. 86 к. | |
| 14 Понед. | Прощальный бенефисъ О. О. Палечека (въ награду за 40 лѣтнюю службу).<br>[illegible]<br>372[illegible] | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>131[illegible] р. [illegible] к. | Спектакль для учащейся молодежи.<br>Свои люди — сочтемся, ком.<br>613 р. [illegible]0 к. |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | | Малый театръ. | | Новый театръ. |
| 6 Воскрес. | УТРО. | Золотой пѣтушокъ, оп.<br>893 р. 86 к. | УТРО. | Безумный день илн женитьба Фигаро, ком.<br>509 р. 56 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Аленькій цвѣточекъ, бал.<br>3034 р. 17 к. | ВЕЧЕРЪ. | Жулнкъ, пьеса.<br>1562 р. 94 к. | |
| 7 Понед. | | Вертеръ, оп.<br>3049 р, 78 к. | | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1385 р. 48 к. | — |
| 8 Вторн. | | Валкирія, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Поле брани, пьеса.<br>1528 р. 49 к. | — |
| 9 Среда. | | Золотой пѣтушокъ, оп.<br>1390 р. 70 к. | | Гроза, др.<br>1174 р. 44 к. | — |
| 10 Четвергъ | | Пнковая дама, оп.<br>2771 р. 83 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1471 р. 48 к. | — |
| 11 Пятница. | | Вертеръ, оп.<br>3049 р. 68 к. | | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Мнимый больной (Le madame imiginaire), ком.<br>1571 р. 05 к. | — |
| 12 Суббота. | | — | | Поле брани, пьеса.<br>1376 р. 98 к. | — |
| 13 Воскрес. | УТРО. | Искателн жемчуга, оп.<br>952 р. 21 к. | УТРО. | Безумный день нли женнтьба Фигаро, ком.<br>509 р. 56 к. | — |
| | ВЕЧЕРЪ. | Конекъ-горбунокъ нли Царь-дѣвнца, бал.<br>2392 р. 01 к. | ВЕЧЕРЪ. | Свѣтлая лнчность, ком.<br>1297 р. 03 к. | |
| 14 Понед. | | Русланъ и Людмила, оп.<br>2551 р. 09 к. | | Когда цвѣтетъ молодое вно,' ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1272 р. 59 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 15 Вторн. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>5104 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1889 р. 79 к. | Roméo et Juliette, drame.<br>635 р. 60 к. |
| *Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.* | | | |
| 16 Среда. | Утро. Капитанская дочка, оп. | Утро. Горе отъ ума, ком. | Утро. Le médecin malgré lui, com.<br>Le depit amoureux, com. |
| | Вечеръ. Эсмеральда, бал.<br>4718 р. 50 к. | Вечеръ. Дѣти Ванюшина, др.<br>1462 р. 05 к. | Вечеръ. Roméo et Juliette, drame.<br>391 р. 35 к. |
| 17 Четвергъ. | Утро. Спящая красавица, бал.-феерія.<br>3188 р. 75 к. | Утро. Свои люди—сочтемся, ком.<br>720 р. 25 к | Le voleur, com.<br>Fatal zéro, com. |
| | Вечеръ. Ромео и Джульетта, оп.<br>3467 р. 67 к. | Вечеръ. Жуликъ, пьеса.<br>1915 р. 77 р. | 1877 р. 55 к. |
| 18 Пятница. | Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи.<br>3463 р. 50 к. | Утро. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком.<br>966 р. 57 к. | Le voleur, com.<br>Fatal zéro, com. |
| | | Вечеръ. Волки и овцы, ком.<br>1712 р. 97 к. | 1360 р. [illegible] к. |
| 19 Суббота. | Въ день 50-ти-лѣтія освобожденія крестьянъ.<br>Кантата.<br>Жизнь за царя, оп.<br>29[illegible]1 р. 50 к. | Утро. Правда хорошо, а счастье лучше, ком.<br>1179 р. 05 к. | Le voleur, com.<br>Fatal zéro, com |
| | | Вечеръ. Спектакль въ память 50-тилѣтія освобожденія крестьянъ.<br>Гимнъ «Боже, Царя храни».<br>Сцены 1-го, 3-го и 4-го д. пьесы «Отрѣзанный ломоть».<br>Чтеніе положенія.<br>Апоѳеозъ, Кантата.<br>1874 р, 29 к | 1828 р. — к |
| 20 Воскрес. | Утро. Капитанская дочка, оп<br>2451 р [illegible]8 к | Утро. Три сестры, др<br>910 р 93 к. | Le voleur, com.<br>Fatal zéro, com |
| | Вечеръ. 2-я карт. 2-го д. «Конекъ-горбунокъ», 3-е д. бал. «Пахита» 1 и карт. 1-го д. бал. «Донъ-Кихотъ»<br>35[illegible] р. 5[illegible] к | Вечеръ. Свадьба Кречинскаго, ориг. ком<br>1845 р. 1[illegible] к | 1762 р — к |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 15 Вторн. | | Зимняя сказка, оп.<br>3050 р. 18 к. | | Жуликъ, пьеса.<br>1483 р. 53 к. | — |

***Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.***

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Большой театръ. | | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 16 Среда. | утро. | Золотой пѣтушокъ. оп. | утро. | Марія Стюартъ, тр. | — |
| | вечеръ. | Аленькій цвѣточекъ, бал.<br>2631 р. 02 к. | вечеръ. | Поле брани, пьеса.<br>1464 р. 54 к. | |
| 17 Четвергъ. | утро. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, бал.<br>1976 р. 01 к. | утро. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>539 р. 57 к | — |
| | вечеръ. | Карменъ, оп.<br>2915 р. 88 к. | вечеръ. | Свѣтлая личность, ком.<br>1207 р. 86 к. | |
| 18 Пятница. | утро. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>1480 р. 70 к. | утро. | Гроза, др.<br>668 р. 15 к. | — |
| | вечеръ. | Коппелія, бал.<br>2513 р. 06 к. | вечеръ. | Amor—omnia (Любовь—все), пьеса.<br>Мнимый больной (Le malade imaginaire), ком.<br>1575 р. 27 к. | |
| 19 Суббота. | утро. | Спящая красавица, бал.<br>2107 р. 81 к. | утро. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней,<br>858 р. 16 к. | — |
| | вечеръ. | Въ день 50-ти-лѣтія освобожденія крвстьянъ.<br>Живая картина.<br>Кантата.<br>Жизнь за царя, оп.<br>2079 р. 28 к. | вечеръ. | Въ день 50-ти-лѣтія освожденія крестьянъ.<br>2-е д. драмы «Горькая судьбина».<br>1-я сцена, въ отрывкахъ, изъ 3-го д. оп. «Воевода».<br>1-я сц. 4-го д. изъ комедіи «Отрѣзанный ломоть».<br>Отдѣленіе литературное.<br>Отдѣленіе поэзіи. Живая картина.<br>Аповеозъ. | |
| 20 Воскрес. | утро. | Майская ночь, оп.<br>1097 р. 01 к. | утро. | Безумный день или женитьба Фигаро, ком.<br>731 р. 29 к. | — |
| | вечеръ. | Аленькій цвѣточекъ, бал<br>3000 р. 60 к. | вечеръ. | Гроза, др.<br>1447 р. 87 к. | |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 21 Понед. | — | — | — |
| 22 Вторн. | — | — | — |
| 23 Среда. | — | — | — |
| 24 Четвергъ. | — | — | — |
| 25 Пятница. | — | — | — |
| 26 Суббота. | — | — | — |
| 27 Воскрес. | — | — | — |
| 28 Понед. | Золото Рейна, оп.<br>3592 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1876 р. 81 к. | Zur Feier des Hunderthöhrichen Geburtstages des Lustspieltichters. Roderich Benedict die dienstboten, Lustspiel. |
| Мартъ. | | | |
| 1 Втори. | — | — | — |
| 2 Среда. | Золото Рейна, оп<br>3592 р. 50 к | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1229 р. 08 к. | Die Ratten, Berliner Tragikomodie. |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 21 Понед. | — | — | — |
| 22 Вторн. | — | — | — |
| 23 Среда | | — | — |
| 24 Четвергъ. | — | — | — |
| 25 Пятница. | — | — | — |
| 26 Суббота. | — | — | — |
| 27 Воскрес. | — | — | — |
| 28 Понед. | Русланъ и Людмила, оп.<br>1198 р. 75 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>1492 р. 18 к. | — |
| Мартъ. | | | |
| 1 Вторн. | — | — | — |
| 2 Среда. | Вертеръ, оп.<br>3050 р. 18 к. | Каштелянскій медъ. ком.<br>1263 р. 71 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 3 Четвергъ. | Золото Рейна, оп.<br>3592 р. 50 к. | Поле брани, пьеса.<br>1296 р. 86 к. | Die Ratten, Berliner Tragicomödie. |
| 4 Пятница. | Золото Рейна, оп.<br>3554 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1855 р. 32 к. | Die Ratten, Berliner Tragicomödie |
| 5 Суббота | Капризы бабочки, бал.<br>Арлекинада, бал.<br>4680 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1152 р. 76 к. | Der Tor und der Tod, Drama.<br>Die Kinder, Lustspiel. |
| 6 Воскрес. | Валкирія, оп.<br>3592 р. 50 к. | Утро. Горе отъ ума, ком.<br>741 р. 30 к.<br>Вечеръ. Холопы, карт.<br>1837 р. 93 к. | Der Tor und der Tod, Drama.<br>Die Kinder, Lustspiel. |
| 7 Понед. | Эвника, бал.<br>Карнавалъ, пантомима-бал.<br>Шопеніана, сюита.<br>3324 р. 60 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1891 р. 99 к. | Der Tor und der Tod, Drama.<br>Die Kinder, Lustspiel. |
| 8 Вторн. | Валкирія, оп.<br>3592 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>1146 р. 32 к. | Der Tor und der Tod, Drama.<br>Die Kinder, Lustspiel. |
| 9 Среда. | Эвника, бал.<br>Карнавалъ, пантомима-бал.<br>4653 р. 50 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>1186 р. 31 к. | Sommerschuk, ein fröhliches Spiel.<br>Erster Klasse, Schwank. |
| 10 Четвергъ. | Валкирія, оп.<br>3592 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1899 р. 30 к. | Sommerschuk, ein fröhliches Spiel.<br>Erster Klasse, Schwank. |
| 11 Пятница. | Валкирія, оп.<br>3592 р. 50 к. | Поле брани, пьеса.<br>1689 р. 55 к. | Sommerschuk, ein fröhliches Spiel.<br>Erster Klasse, Schwank. |
| 12 Суббота. | | | |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 3 Четвергъ. | Садко, опера-былина.<br>2305 р. 03 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1096 р. 03 к. | — |
| 4 Пятница. | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>855 р. 65 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>1233 р. 05 к. | — |
| 5 Суббота. | — | Поле брани, пьеса.<br>981 р. 98 к. | — |
| 6 Воскрес. | Утро. Русалка, оп.<br>683 р. 16 к. | Утро. Отелло, венеціанскій мавръ, траг.<br>509 р. 56 к. | — |
| | Вечеръ. Саламбо, бал.<br>2900 р. 40 к. | Вечеръ. Гроза, драма.<br>986 р. 12 к. | |
| 7 Понед. | Русланъ и Людмила, оп.<br>1441 р. 15 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>1380 р. 98 к. | — |
| 8 Вторн. | Травіата, оп.<br>3050 р. 18 к. | Безъ вины—внноватые, ком.<br>668 р. 42 к. | — |
| 9 Среда. | Аленькій цвѣточекъ, балетъ-сказка.<br>1483 р. 48 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>1085 р. 90 к. | — |
| 10 Четвергъ. | Демонъ, оп.<br>1407 р. 94 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>1288 р. 94 к. | — |
| 11 Пятница. | Ромео и Джульетта, оп.<br>3049 р. 68 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>1176 р. 29 к. | — |
| 12 Суббота. | — | — | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 13 Воскрес. | — | — | — |
| 14 Понед | — | — | — |
| 15 Вторн. | — | — | — |
| 16 Среда. | — | — | — |
| 17 Четвергъ. | — | — | — |
| 18 Пятница. | — | — | — |
| 19 Суббота | — | — | |
| 20 Воскрес. | Концертъ въ пользу инвалидовъ. | УТРО. Горе отъ ума, ком.<br>414 р. 05 к.<br>ВЕЧЕРЪ. Обыватели, ком<br>1227 р. 44 к. | Mein erlauchter Ahnherr, Lustspiel. |
| 21 Понед. | Зигфридъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Донъ-Жуанъ, ком.<br>878 р. 85 к. | Mein erlauchter Ahnherr, Lustspiel. |
| 22 Вторн. | Тщетная предосторожность, комич. бал.<br>3093 р. 05 к | Жуликъ, пьеса.<br>1876 р. 19 к | Der Gardeoffizier (der Leibgardist). Lustspiel.<br>Der schlechte Ruf, Rokoko-Lustspiel. |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 13 Воскр. | — | — | — |
| 14 Понед. | — | — | — |
| 15 Вторн. | — | — | — |
| 16 Среда. | — | — | |
| 17 Четвергъ. | — | — | — |
| 18 Пятница. | — | — | — |
| 19 Суббота. | — | — | |
| 20 Воскрес. | Концертъ въ пользу инвалидовъ. | Утро. Отелло, венеціанскій мавръ, траг. 509 р. 56 к.<br>Вечеръ. Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1263 р. 61 к. | — |
| 21 Понед. | Ромео и Джульетта, оп.<br>3049 р. 78 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>921 р. 61 к. | — |
| 22 Вторн. | Вертеръ, оп.<br>876 р. 70 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>701 р. 31 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 23 Среда. | Зигфридъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1907 р. 40 к. | Der Gardeoffizier (der Leibgardist), Lustspiel.<br>Der schlechte Ruf, Rokoko-Lustspiel. |
| 24 Четвергъ. | — | — | — |
| 25 Пятница. | Зигфридъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1850 р. 05 к. | Der Gardeoffizier (der Leibgardist), Lustspiel.<br>Der schlechte Ruf, Rokoko-Lustspiel. |
| 26 Суббота. | — | Жуликъ, пьеса.<br>1850 р. 85 к. | Der Feldherrnhügel, Schwank. |
| 27 Воскрес. | Тщетная предосторожность, комич. бал.<br>4581 р. 50 к. | Утро. Горе отъ ума, ком.<br>483 р. 99 к.<br>Вечеръ. Дѣти Ванюшина, др.<br>1217 р. 84 к. | Der Gardeoffizier (der Leibgardist), Lustspiel.<br>Der schlechte Ruf, Rokoko-Lustspiel. |
| 28 Понед. | Гибель боговъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1810 р. 83 к. | Der Feldherrnhügel, Schwank. |
| 29 Вторн. | Донъ-Кихотъ, бал.<br>3223 р. 40 к. | Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ Датскомъ.<br>1598 р. 21 к. | Der Feldherrnhügel, Schwank. |
| 30 Среда. | Гибель боговъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1893 р. 77 к. | Der Feldherrnhügel, Schwank. |
| 31 Четвергъ. | Донъ-Кихотъ, бал.<br>4611 р. 70 к. | Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ Датскомъ.<br>820 р. 98 к. | Der Feldherrnhügel, Schwank. |
| Апрѣля.<br>1 Пятница. | Гибель боговъ, оп.<br>3592 р. [illegible] к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1865 р. 06 к. | **Abschiedsvorstellung und Benefiz für den Direktor Philipp Bock.**<br>Der grosse Name, Lustspiel. |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 23 Среда. | Ромео и Джульетта, оп.<br>1379 р. 45 к. | Поле брани, пьеса.<br>916 р. 27 к. | — |
| 24 Четвергъ. | — | — | — |
| 25 Пятница. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. Гугеноты.<br>3049 р. 68 к. | Марія Стюартъ, траг.<br>1287 р. 79 к. | — |
| 26 Суббота. | Травіата, оп.<br>3049 р. 78 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>1071 р. 51 к. | — |
| 27 Воскр. | утро. Демонъ, оп.<br>660 р. 86 к. | утро. Отелло, венеціанскій мавръ, траг.<br>509 р. 56 к. | — |
| | вечеръ. Спящая красавица, бал.-феерія.<br>1778 р. 28 к. | вечеръ. Жуликъ, пьеса.<br>1409 р. 88 к. | |
| 28 Понед. | Травіата, оп.<br>952 р. 44 к. | Поле брани, пьеса.<br>391 р. 58 к. | — |
| 29 Втори. | Карменъ, оп.<br>1637 р. 88 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>691 р. 69 к. | — |
| 30 Среда. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. бал.<br>951 р. 16 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>555 р. 19 к. | — |
| 31 Четвергъ. | Ромео и Джульетта, оп.<br>3049 р. 78 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>690 р. 97 к. | — |
| Апрѣль. | | | |
| 1 Пятница. | Травіата, оп.<br>3049 р. 68 к. | Жуликъ, пьеса.<br>893 р. 04 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 2 Суббота. | — | — | — |
| 3 Воскрес | — | — | — |
| 4 Понед. | | — | |
| 5 Вторн. | — | — | — |
| 6 Среда | — | — | — |
| 7 Четвергъ. | | — | — |
| 8 Пятница | — | — | — |
| 9 Суббот. | — | — | — |
| 10 Воскрес | — | — | — |
| 11 Понед. | — | — | Утр. Спектакль Московскаго Художественнаго театра. Дядя Ваня, сцены изъ дерев. жизни.<br>Вечеръ. Братья Карамазовы, отрывокъ изъ романа (1-я часть) |

2 апрѣля. 1911 г. 11 апрѣля.

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 2 Суббота. | | — | — |
| 3 Воскрес. | — | — | — |
| 4 Понед. | | — | — |
| 5 Вторн. | — | — | |
| 6 Среда. | — | — | — |
| 7 Четвергъ. | — | — | — |
| 8 Пятница. | — | — | — |
| 9 Суббота. | — | | — |
| 10 Воскрес. | — | — | — |
| 11 Понед. | — | | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 12 Втори. | Борисъ Годуновъ, народн. музык. драма.<br>2878 р. 55 к. | УТРО. Женитьба, совершенно невѣроятное событіе.<br>353 р. 47 к.<br>ВЕЧЕРЪ. Свадьба Кречинскаго, ориг. ком.<br>1411 р. 29 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 13 Среда. | Майская ночь, оп.<br>1909 р. 50 к. | УТРО. Старый Гейдельбергъ, др.<br>642 р. 62 к.<br>ВЕЧЕРЪ. Женитьба Бѣлугина, ком.<br>1663 р. 07 к. | Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком. |
| 14 Четвергъ. | Лакмэ, оп.<br>2229 р. 50 к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1854 р. 29 к. | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 15 Пятница. | Евгеній Онѣгинъ, лир. сцены.<br>5038 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1864 р. 96 к. | Дядя Ваня, сцены изъ деревенской жизни. |
| 16 Суббота. | 1, 2, 3 и 4 д. оп. «Гугеноты».<br>1501 р. 75 к. | Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ Датскомъ.<br>967 р. 50 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть). |
| 17 Воскрес. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, больш. бал.<br>3392 р. [illegible] к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>1739 р. 47 к. | УТРО. Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.<br>ВЕЧЕРЪ. Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 18 Понед. | Риголетто, оп.<br>3973 р. 50 к. | Жуликъ, пьеса.<br>18[illegible]2 р. 05 к. | Miserere, лирич. драма. |
| 19 Вторн. | Зигфридъ, оп.<br>[illegible]580 р. 50 к. | [illegible], пьеса.<br>[illegible]6 р. 37 к. | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 20 Среда. | Баядерка, бал.<br>[illegible]336 р. [illegible]0 к. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1518 р. 46 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть). |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 12 Вторн. | **Въ пользу Иверской Общины сестеръ милосердія Краснаго Креста, находящейся подъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Елизаветы Өеодоровны.**<br>Риголетто, оп. | 1) Сцена 3-го д. траг. Марія Стюартъ.<br>2) 3-е и 4-е д. драмы Старый закалъ.<br>3) 3-е д. ком. Волки и овцы. | — |
| 13 Среда. | Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица, волш. балетъ.<br>2259 р. 06 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>1015 р. 84 к. | — |
| 14 Четвергъ. | Ромео и Джульетта, оп.<br>3919 р. 90 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>1183 р. 24 к. | — |
| 15 Пятница. | Демонъ, оп.<br>1824 р. 48 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1164 р. 15 к. | — |
| 16 Суббота. | Садко, опера-былина.<br>2687 р. 08 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>548 р. 94 к. | — |
| 17 Воскр. | Утро. Русалка, оп.<br>463 р. 74 к.<br>Утро. Аленькій цвѣточекъ, балетъ-сказка.<br>1980 р. 63 к. | Безумный день или Женитьба Фигаро, ком.<br>930 р. 78 к. | — |
| 18 Понед. | Пиковая дама, оп.<br>1746 р. 93 к. | Гроза, др.<br>175 р. 75 к. | — |
| 19 Вторн. | Лакмэ, оп.<br>1184 р. 93 к. | Каштелянскій медъ, ком.<br>212 р. 27 к. | — |
| 20 Среда. | Карменъ, оп.<br>1072 р. 25 к. | Передъ зарею, карт. старыхъ дней.<br>754 р. 78 к. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 21 Четвергъ. | Лоэнгринъ, оп.<br>2087 р. 15 к. | Жуликъ, пьеса.<br>1879 р. 40 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 22 Пятница. | Демонъ, оп.<br>1863 р. 76 к | Женитьба Бѣлугина, ком.<br>974 р. 86 к. | Miserere, лирич. драма. |
| 23 Суббота. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>4915 р. 50 к. | На всякаго мудреца довольно простоты, ком.<br>834 р. 92 к. | Утро. У жизни въ лапахъ, пьеса.<br>Вечеръ. Miserere, лирич. драма. |
| 24 Воскрес. | Баядерка, бал.<br>4664 р. 50 к. | Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ Датскомъ.<br>621 р. 95 к. | Утро. Miserere, лирич. драма.<br>Вечеръ. У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 25 Понед. | Лакмэ, оп.<br>960 р. 20 к | Жуликъ, пьеса.<br>1772 р. 68 к. | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 26 Вторн | Гибель боговъ, оп.<br>3592 р. 50 к. | Холопы, карт.<br>732 р. 68 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть) |
| 27 Среда. | Въ пользу состоящаго подъ покровительствомъ Ея Императорскаго Величества Петергофскаго Общества вспомоществованія бѣднымъ.<br>Ромео и Джульетта, оп. | Провинціалка, ком.<br>Красный кабачекъ, фант. истор.<br>Свадьба, ком.<br>1008 р. 75 к. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть) |
| 28 Четвергъ | Демонъ, оп.<br>1012 р. 75 к | Жуликъ, пьеса.<br>1755 р. 58 к. | Miserere, лирич. драма. |
| 29 Пятница | Лоэнгринъ, оп.<br>5096 р. 50 к | Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ Датскомъ.<br>319 р. 92 к | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 30 Суббота | Жизнь за Царя, оп.<br>1[illegible] р. 65 к | — | У жизни въ лапахъ, пьеса |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| 21 Четвергъ. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>1484 р. 88 к. | Жуликъ, пьеса.<br>666 р. 02 к. | |
| 22 Пятница. | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>738 р. 70 к. | Amor-omnia (Любовь—все).<br>Мнимый больной (Le malade imaginaire), ком.<br>463 р. 01 к. | — |
| 23 Суббота. | Русланъ и Людмила, оп.<br>1286 р. 83 к. | Кукольный домъ, др.<br>Литература, ком.<br>444 р. 92 к. | |
| 24 Воскрес. | утро. Князь Игорь оп.<br>687 р. 91 к.<br>вечеръ. Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица.<br>875 р. 94 к. | Безумный день или Женитьба Фигаро, ком.<br>321 р. 34 к. | |
| 25 Понед. | Золотой пѣтушокъ, небылица въ лицахъ, оп.<br>501 р. 05 к. | Горе отъ ума, ком.<br>1544 р. 85 к. | — |
| 26 Вторн. | Русалка, оп.<br>614 р. 90 к. | Кукольный домъ, др.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>366 р. 59 к. | — |
| 27 Среда. | Лебединое озеро, фант. бал.<br>1218 р. 09 к. | Горе отъ ума, ком.<br>1570 р. 30 к. | |
| 28 Четвергъ. | Демонъ, оп.<br>855 р. 60 к. | Когда цвѣтетъ молодое вино, ком.<br>Жеманницы (Les précieuses ridicules), ком.<br>555 р. 20 к. | — |
| 29 Пятница. | Евгеній Онѣгинъ, оп.<br>1198 р. 04 к. | Жуликъ, пьеса.<br>543 р. 25 к. | — |
| 30 Суббота. | Жизнь за царя, оп.<br>1182 р. 34 к. | Ревизоръ, ориг. ком.<br>1102 р. 69 р. | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. | |
| **Май.** | | | | |
| 1 Воскрес. | — | — | утро. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть). |
| | | | вечеръ. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 2 Понед. | — | — | | Дядя Ваня, сцены изъ деревенской жизни. |
| 3 Втори. | — — | — | | Miserere, лирич. драма. |
| 4 Среда. | — — | — | | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 5 Четвергъ. | — — | — | | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 6 Пятница | — | — | утро. | Вишневый садъ, пьеса. |
| | | | вечеръ. | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть). |
| 7 Суббота | — | — | | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 8 Воскре | — | — | утро. | Дядя Ваня, сцены изъ деревен. жизни |
| | | | вечеръ. | Вишневый садъ, пьеса |
| 9 Понед | — | — | утро. | Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком |
| | | | | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (1-я часть) |

| Мѣсяцъ, день и число. | Московскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Большой театръ. | Малый театръ. | Новый театръ. |
| Май. | | | |
| 1 Воскр. | — | — | — |
| 2 Понед. | — | — | — |
| 3 Вторн. | — | — | — |
| 4 Среда. | — | — | — |
| 5 Четвергъ. | | — | — |
| 6 Пятница. | — | — | — |
| 7 Суббота. | — | — | — |
| 8 Воскрес. | — | — | — |
| 9 Понед. | — | — | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 10 Вторн. | — | — | Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 11 Среда. | — | — | Дядя Ваня, сцены изъ деревенской жизни. |
| 12 Четвергъ. | — | — | У жизни въ лапахъ, пьеса. |
| 13 Пятница. | — | — | У жизни въ лапахъ, пьеса |
| 14 Суббота. | | — | утро Дядя Ваня, сцены изъ дер. жизни.<br>вечеръ. Братья Карамазовы, отрывки изъ роман (1-я часть). |
| 15 Воскр. | — | — | утро. Вишневый садъ, пьеса.<br>вечеръ. Братья Карамазовы, отрывки изъ романа (2-я часть). |
| 16 Понед. | — | — | — |
| 17 Вторн. | — | — | |
| 18 Среда | — | — | — |
| 19 Четвергъ | — | — | — |

| Мѣсяцъ, день и число. | С.-Петербургскіе театры. | | |
|---|---|---|---|
| | Маріинскій театръ. | Александринскій театръ. | Михайловскій театръ. |
| 10 Вторн. | — | — | — |
| 11 Среда. | — | — | — |
| 12 Четвергъ. | — | — | — |
| 13 Пятница. | — | — | — |
| 14 Суббота. | | — | — |
| 15 Воскрес. | — | — | — |
| 16 Понед. | — | | — |
| 17 Вторн. | | — | — |
| 18 Среда. | — | — | — |
| 19 Четвергъ. | — | — | — |

## Всего въ теченіе сезона 1910—1911 гг. было спектаклей:

### С.-Петербургъ.

| | |
|---|---|
| Русскихъ драматическихъ | *272 (345,789 р. 85 к.).* |
| Русскихъ оперныхъ | *167 (559,274 р. 77 к.).* |
| Балетныхъ | *49 (177,956 р. 16 к.).* |
| Французскихъ | *99 (100,656 р. — к.).* |
| Нѣмецкихъ | *23.* |
| Московскаго художественнаго театра | *45.* |

### Москва.

| | |
|---|---|
| Русскихъ драматическихъ | *240 (264,138 р. 84 к.).* |
| Русскихъ оперныхъ | *180 (456,541 р. 21 к.).* |
| Балетныхъ | *51 (126,983 р. 90 к.).* |

# Театрально-Литературный Комитетъ при Дирекціи Императорскихъ театровъ.

Въ сезонѣ 1910—1911 г. Театрально-Литературный Комитетъ былъ въ слѣдующемъ составѣ:

| *С.-Петербургское отдѣленіе:* | *Московское отдѣленіе:* |
|---|---|
| Предсѣдатель Ѳ. Д. Батюшковъ. | Предсѣдатель Н. В. Давыдовъ. |
| Члены: П. О. Морозовъ. | Члены: Кн. А. И. Сумбатовъ. |
| Н. А. Котляревскій. | Л. М. Лопатинъ. |
| Д. С. Мережковскій. | М. Н. Розановъ. |

Въ теченіе сезона 1910—1911 г. общее число пьесъ, разсмотрѣнныхъ Комитетомъ, было 144; изъ нихъ 65 приходятся на долю С.-Петербургскаго отдѣленія и 39 на долю Московскаго.

С.-Петербургскимъ отдѣленіемъ Комитета одобрены:

1) Богатый человѣкъ (Особнякъ), комедія въ 4 д. *С. А. Найденова.*
2) Во власти жизни, пьеса въ 4 д. *Кнута Гамсуна.* Переводъ *П. Г. Ганзена.*
3) Въ красивой оправѣ, комедія въ 4 д. *П. М. Невѣжина.*
4) Дѣти Ванюшина, пьеса въ 4 д. *С. А. Найденова.*
5) Жуликъ, пьеса въ 5 д. *И. Н. Потапенко.*
6) Земля, драма въ 4 д. *К.* и *О. Ковальскихъ.*
7) Комедія брака, комедія въ 4 д. *С. Юшкевича.*
8) Шакалы, трагикомедія въ 4 д. *Е. Н. Чирикова.*

Московскимъ отдѣленіемъ Комитета одобрены:

1) Безчестье (Der Belfer), пьеса въ 4 д. *Феликса Филиппи.* Переводъ *А. А. Заблоцкой.*

2) Безъ идеаловъ, картины современной жизни въ 5 д. *С. Р. Минулова.*

3) Главная книга (Мануфактура Борисовыхъ), комедія въ 4 д. *С. М. Разумовскаго.*

# СПИСОКЪ

## пьесъ, исполненныхъ на сценахъ Императорскихъ театровъ въ сезонъ 1910 — 1911 г. *).

## С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

### Русская драма.

*1. Анжело. Драма въ трехъ дняхъ и 4 д., соч. *В. Гюго*. Переводъ *Н. В. Михно*.
*Исполнена*: 1910 г.—декабря 10, 15, 20, 22, 29. 1911 г. января 3, 12, 14, 21. *Всего—9 разъ*.

2. Антигона. Трагедія Софокла. Переводъ *Д. С. Мережковскаго*, въ стихахъ. Музыка *Э. Овербекъ*.
*Исполнена*: 1910 г.—октября 22, 29, ноября 3, 5, 10; декабря 3, 17. *Всего—7 разъ*.

3. Безъ вины виноватые. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго*.
*Исполнена*: 1910 г.—октября 7, 9, 12, 16; ноября 4, 8 *Всего—6 разъ*.

4. Безъ протекціи. Комедія въ 1 д., соч. *Макса Морей*. Переводъ *М. Брошель* и *Р. Чинарова*.
*Исполнена*. 1910 г—октября 23 *Всего—1 разъ*.

5. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ). Комедія въ 5 д., 8 карт., соч. *В. Шекспира*. Пер. *П. И. Вейнберга*.
*Исполнена* 1910 г. сентября 19, 25; октября 30, ноября 23 1911 г. января 6, февраля 18 *Всего—6 разъ*.

6. Вишневый садъ. Комедія въ 4 д., соч. *Ант. П. Чехова*.
*Исполнена* 1910 г. сентября 12, октября 10, 28 1911 г—января 16, февраля 11 *Всего—*[illegible] *разъ*

7. Волки и овцы. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго*.
*Исполнена*. 1910 г.—октября 4, 26, декабря 29. 1911 г.—февраля 18. *Всего—4 раза*.

8. Вторая молодость. Драма въ 4 д., соч. *П. М. Невѣжина*.
*Исполнена*: 1911 г.—января 30. *Всего — 1 разъ*.

9. Горе отъ ума. Комедія въ 4 д., въ стихахъ, соч. *А. С. Грибоѣдова*.
*Исполнена* 1911 г. февраля 6, 13, 16; марта 6, 20, 27 *Всего—6 разъ*.

10. Донъ-Жуанъ. Комедія въ 5 д., соч. *Мольера*. Переводъ *В. Родиславскаго*.
*Исполнена*: 1910 г—ноября 9, 11, 13, 15, 18, 22, 27; декабря 2, 4, 7, 11, 13, 18, 23, 31. 1911 г—января 7, 18; февраля 6, 8, марта 2, 5, 8, 21. *Всего—23 раза*

*11 Дѣти Ванюшина. Драма въ 4 д., соч. *С. А. Найденова*. (Четвертое дѣйствіе—новый вариантъ).
*Исполнена* 1910 г.—декабря 15, 17, 21, 28. 1911 г.—января 6, 11, 15, 19, 25, февраля 16, марта 27 *Всего—11 разъ*

12. Женитьба. Совершенно невѣроятное событіе въ 2 д. и 3 карт., соч. *Н. В. Гоголя*.
*Исполнена* 1910 г—декабря 6 1911 г—апрѣля 12 *Всего—2 раза*

---

*) Пьесы, исполненныя въ первый разъ въ сезонъ 1910—1911 г. обозначены *).

13. Женитьба Бѣлугина. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго* и *Н. Я. Соловьева.*
*Исполнена*: 1911 г.—апрѣля 13, 22. *Всего — 2 раза.*

*14. Жуликъ. Пьеса въ 5 д., соч. *И. Н. Потапенко.*
*Исполнена*: 1911 г.—января 28; февраля 3, 5, 7, 10, 15, 17, 28; марта 4, 7, 10, 22, 26, 30; апрѣля 15, 18, 21, 25, 28. *Всего—19 разъ.*

15. Коварство и любовь. Мѣщанская трагедія въ 5 д. и 9 карт., соч. *Ф. Шиллера.* Переводъ съ нѣмецкаго.
*Исполнена*: 1910 г. — октября 8, 15, 24; ноября 6; декабря 5. 1911 г. — января 4, 19, 26, 31; февраля 12. *Всего—10 разъ.*

*16. Красный кабачекъ. Фантастическая исторія въ 1 д., соч. *Ю. Бѣляева.* Музыка *М. А. Кузмина.*
*Исполнена*: 1911 г.—марта 23, 25, 28; апрѣля 1, 14, 20, 27. *Всего—7 разъ.*

17. Лѣсъ. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. августа 30; сентября 1, 4, 6, 10, 15, 21, 29; октября 6, 13, 18, 21, 27, ноября 1, 17, декабря 10, 27. 1911 г. января 24. *Всего—18 разъ.*

18. Мѣсяцъ въ деревнѣ. Комедія въ 5 д., соч. *И. С. Тургенева.*
*Исполнена*: 1911 г. — января 22; февраля 9. *Всего—2 раза.*

19. На всякаго мудреца довольно простоты. Комедія въ 5 д. и 6 карт. (въ 4-мъ дѣйствіи двѣ картины), соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 5, 16, 26; октября 3; ноября 19, 28. 1911 г. — января 1; февраля 4, 14; марта 9; апрѣля 23. *Всего—11 разъ.*

20. Не въ свои сани не садись. Комедія въ 4 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*. 1910 г. октября 23. *Всего — 1 разъ.*

21. Недоросль. Комедія въ 5 д., соч. *Фонвизина.*
*Исполнена*: 1910 г.—октября 17, 24, ноября 14, 21; декабря 5, 12. *Всего—6 разъ.*

22. Обыватели. Комедія въ 4 д., соч. *В. А. Рышкова.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 3, 22; ноября 7, декабря 12, 19, 30. 1911 г. — января 10, 21; марта 20. *Всего—9 разъ.*

23. Отрѣзанный ломоть. Сцены перваго, третьяго и четвертаго дѣйствій комедіи *А. А. Потѣхина.*
*Исполнены*: 1911 г.—февраля 19. *Всего—1 разъ.*

24. Пастушка-герцогиня. Комедія въ 4 д., соч. *Лопе де Вега.* Вольный переводъ *А. Бѣжецкаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 29; октября 13; декабря 26. *Всего—3 раза.*

25. Передъ зарею. Картины старыхъ дней, въ 4 д., соч. *П. П. Гнѣдича.*
*Исполнены*: 1910 г.—сентября 9, 23; октября 1; ноября 16. 1911 г.—января 2, апрѣля 17. *Всего—6 разъ.*

*26. Поле брани. Пьеса въ 4 д., соч. *I. I. Колышко.*
*Исполнена*: 1910 г. — ноября 25, 29; декабря 1, 6, 9, 14, 16, 20, 29. 1911 г. — января 3, 12, 14, 17, 20, 27; февраля 2; марта 3, 11; апрѣля 19. *Всего—19 разъ.*

27. Правда хорошо, а счастье лучше. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. ноября 26. 1911 г.—января 31; февраля 19. *Всего—3 раза.*

28. Провинціалка. Комедія въ 1 д., соч. *И. С. Тургенева.*
*Исполнена:* 1911 г.—марта 23, 25, 28; апрѣля 1, 14, 20, 27. *Всего—7 разъ.*

29. Равенскій боецъ. Трагедія въ 5 д., соч. *Фридр. Гальма.* Переводъ *В. К—аго.*
*Исполнена:* 1910 г. — октября 27, ноября 12; декабря 28. *Всего—3 раза.*

30. Ревизоръ. Ориг. ком. въ 5 д., соч. *Н. В. Гоголя.*
*Исполнена:* 1910 г.—августа 31; октября 31; ноября 7, 28; декабря 19. *Всего—5 разъ.*

*31. Ромео и Джульетта. Трагедія въ 5 д., соч. *В. Шекспира.*
*Исполнена:* 1911 г.—февраля 4, 9. *Всего—2 раза.*

32. Свадьба. Комедія въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
*Исполнена:* 1911 г. — марта 23, 25, 28, апрѣля 1, 4, 20, 27. *Всего—7 разъ.*

33. Свадьба Кречинскаго. Ориг. ком. въ 3 д., соч. *А. В. Сухово-Кобылина.*
*Исполнена:* 1910 г.—сентября 27; ноября 21, 30, декабря 8, 22. 1911 г. — января 8, 26. февраля 20; апрѣля 12. *Всего—9 разъ.*

34. Свои люди сочтемся. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена:* 1911 г. — января 9, 16, 23, 30, февраля 14, 17. *Всего—6 разъ.*

35. Свѣтлая личность. Комедія изъ современной жизни въ 4 д., соч. *Е. П. Карпова.*
*Исполнена:* 1910 г. — сентября 11; ноября 14. 1911 г. февраля 13. *Всего—3 раза.*

36. Старый Гейдельбергъ. Драма въ 5 д., соч. *Мейеръ-Фёрстера.* Переводъ *Ѳ. Н. Латернера.*
*Исполнена:* 1910 г.—октября 25; ноября 2; декабря 31. 1911 г. — января 23; апрѣля 13. *Всего—5 разъ.*

37. Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ, въ 5 д. и 13 карт., соч. *В. Шекспира.* Переводъ *К. Р.*
*Исполнена:* 1911 г. — марта 29, 31; апрѣля 16, 24, 29. *Всего—5 разъ.*

38. Трагикъ по неволѣ. Шутка въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
*Исполнена:* 1910 г. — сентября 3, 22. *Всего—2 раза.*

*39. Три сестры. Драма въ 4 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
*Исполнена:* 1910 г.—сентября 17, 18, 20, 24, 28; октября 2, 5, 14, 22, 29; ноября 5, 12, 24; декабря 3, 26. 1911 г. — января 2; февраля 20; апрѣля 30. *Всего—18 разъ.*

40. Уріэль Акоста. Трагедія въ 5 д. и 6 карт., соч. *К. Гуцкова.* Переводъ *П. И. Вейнберга.*
*Исполнена:* 1910 г. — сентября 22, октября 6; ноября 19, 24; декабря 30. *Всего—5 разъ.*

41. Холопы. Пять картинъ изъ семейной хроники князей Плавутиныхъ-Плавунцовыхъ, соч. *П. П. Гнѣдича.*
*Исполнены:* 1910 г. — октября 11, 19; ноября 3, 10. 1911 г. — января 9; марта 6; апрѣля 26. *Всего—7 разъ.*

42. Шутъ Тантрисъ. Драма въ 5 д., соч. *Эрнста Харта.* Переводъ съ нѣмецкаго *П. П. Потемкина.*
*Исполнена:* 1910 г.—сентября 2, 8, 30, октября 17, 31; декабря 27. 1911 г. — января 13, 2 *Всего—8 разъ.*

---

## Русская опера.

1. Аида. Опера въ 4 д. и 7 карт., музыка *Верди.*
*Исполнена:* 1910 г. — сентября 6, 18, 20, 23; октября 6; декабря 5. 1911 г.—января 18, 25; февраля 10. *Всего—9 разъ.*

2. Борисъ Годуновъ. Народная музыкальная драма въ 4 д., 9 карт. (по Пушкину и Карамзину), *М. П. Мусоргскаго.*
*Исполнена:* 1911 г. — января 6, 7, 14, 17, февраля 2, апрѣля 12. *Всего—6 разъ.*

3. Валкирія. (Первый день изъ трилогіи «Кольцо Нибелунга»). Музыкальная драма въ 3 д. *Р. Вагнера.*
*Исполнена:* 1911 г. — марта 6, 8, 10, 11. *Всего—4 раза.*

4. Гибель боговъ. Послѣдняя часть изъ трилогіи «Кольца Нибелунга», въ 3 д., съ прологомъ, музыка *Р. Вагнера.*
*Исполнена:* 1911 г. — марта 2[illegible], [illegible], апрѣля 1, [illegible]. *Всего—4 раза.*

5. Гугеноты. Опера въ 5 д. Музыка *Мейербера.* Переводъ *П. И. Калашникова.*
*Исполнена:* 1910 г.—ноября 30; декабря 10, 16, 20, 27. 1911 г.—января 1, 12; февраля 6, 8, 13; апрѣля 16. *Всего—11 разъ.*

6. Демонъ. Большая опера въ 4 д., съ прологомъ, музыка *А. Г. Рубинштейна.* Либретто по Лермонтову.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 5, 11, 18, 25; декабря 12. 1911 г. — апрѣля 22, 28. *Всего—6 разъ.*

7. Дубровскій. Опера въ 4 д. и 5 карт., музыка *Э. Ф. Направника.* Сюжетъ заимствованъ изъ повѣсти А. С. Пушкина, либретто *Модеста Чайковскаго.*
*Исполнена:* 1909 г. — октября 3, 21, ноября 5, декабря 29. *Всего—4 раза.*

8. Евгеній Онѣгинъ. Лирическія сцены въ 3 д. и 7 карт., музыка *П. И. Чайковскаго,* либретто по Пушкину.
*Исполнены:* 1909 г. — сентября 21, октября 10, 17, 22, декабря 30. 1911 г. — января 2, 10, февраля 9, 15, апрѣля 15, 23. *Всего—11 разъ.*

9. Жизнь за Царя. Опера въ 4 д., съ эпилогомъ, музыка *М. И. Глинки,* слова барона *Розена.*
*Исполнена*: 1910 г.—августа 30; сентября 5, 9; ноября 14; декабря 6. 1911 г.—января 31; февраля 19; апрѣля 30. *Всего—8 разъ.*

10. Зигфридъ. Музыкальная драма въ 3 д. *Р. Вагнера.*
*Исполнена*: 1911 г.—марта 21, 23, 25; апрѣля 19. *Всего—4 раза.*

11. Золото Рейна. Прологъ къ трилогіи «Кольцо Нибелунга», въ 2 дѣйств. и 4 картинахъ. Музыка *Р. Вагнера.*
*Исполнена*: 1911 г.—февраля 28; марта 2, 3, 4. *Всего—4 раза.*

12. Капитанская дочка. (По Пушкину), опера въ 4 д. и 8 карт. Музыка *Ц. Кюи.*
*Исполнена*: 1911 г.—февраля 14, 16, 20. *Всего—3 раза.*

13. Карменъ. Лирическая драма въ 4 д. Слова *Мельяка и Галеви.* Музыка *Жоржа Бизэ.*

14. Князь Игорь. Опера въ 3 д. съ прологомъ. Текстъ и музыка *А. П. Бородина.* (Содержаніе заимствовано изъ «Слова о полку Игоревѣ»). Опера закончена по смерти композитора *Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ* и *А. К. Глазуновымъ.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 17; декабря 9, 17. 1911 г.—января 3, 16, 23; февраря 3. *Всего — 7 разъ.*

15. Корделія (Месть). Опера въ 4 д. Музыка *Н. Ѳ. Соловьева.* Либретто П. К. Бронникова. Сюжетъ заимствованъ у Сарду.
*Исполнена*: 1910 г. — ноября 19; декабря 23. *Всего—2 раза.*

16. Лакмэ. Опера въ 3 д. Музыка *Лео Делиба.* Текстъ *Л. Гондинэ и Ф. Желле.* Переводъ *Е. Клетновой.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 2, 8, 12, октября 1, 4; ноября 22; декабря 7. 1911 г. апрѣля 14, 25; 29 января 2-е д. *Всего—9 разъ.*

17. Лоэнгринъ. Музыкальная драма въ 3 д. *Р. Вагнера.* Текстъ переведенъ *К. Званцовымъ.*
*Исполнена*: 1911 г. — февраля 4, 11; апрѣля 21, 29. *Всего—4 раза.*

18. Мазепа. Опера въ 3 д. и 6 карт., сюжетъ заимствованъ изъ поэмы Пушкина. Музыка *П. И. Чайковскаго.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 3, 16, 19, 22, 26, 27. *Всего—6 разъ.*

19. Майская ночь. Опера въ 3 д. и 4 карт. (изъ повѣсти Гоголя). Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*
*Исполнена*: 1910 г.—октября 12, 14, 19, 24, 25, 31; ноября 1, 18, 24; декабря 31. 1911 г. — января 4; апрѣля 13. *Всего—12 разъ.*

20. Манонъ. Опера въ 5 д. Музыка *Массенэ.* Либретто *Г. Мельяка* и *Ф. Жиля.* Переводъ *Спасскаго* и *Коломійцева.*
*Исполнена*: 1910 г.—ноября 2, 9. *Всего—2 раза.*

21. Пиковая дама. Опера въ 3 д. и 7 карт. (на сюжетъ А. С. Пушкина). Музыка *П. И. Чайковскаго.* Текстъ *М. И. Чайковскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — августа 31; сентября 30; ноября 7; декабря 15. 1911 г. — января 11, 13. *Всего—6 разъ.*

22. Риголетто. Опера въ 4 д. Музыка *Верди.* Переводъ *Г. А. Лишина.*
*Исполнена.* 1910 г. — ноября 23. 1911 г; — января 9; апрѣля 18. *Всего—3 раза.*

23. Ромео и Джульетта. Опера въ 5 д. Музыка *Гуно.* Переводъ *Г. Спасскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 24; октября 26. 1911 г.—января 20, 27; февраля 17; апрѣля 27. *Всего—6 разъ.*

24. Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи въ 4 д. и 6 карт. Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*
*Исполнена*: 1910 г. — ноября 12, 17; декабря 3, 13, 19, 21, 28. 1911 г. — января 24, 30; февраля 18. *Всего—10 разъ.*

25. Тангейзеръ. Музыкальная драма въ 3 д. Слова и музыка *Рихарда Вагнера.* Переводъ *К. Званцова.*
*Исполнена*: 1910 г.—октября 8, 29; ноября 3, 26. *Всего—4 раза.*

26. Травіата. Опера въ 4 д. Музыка *Дж. Верди.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 10, 28; октября 7, ноября 8; декабря 26. 1911 г.—февраля 7. *Всего 6 разъ.*

27. Тристанъ и Изольда. Музык. драма въ 3 д. *Р. Вагнера*. Переводъ *В. Коломійцева*.

*Исполнена*: 1911 г — января 28. *Всего—1 разъ*.

28. Фаустъ. Опера въ 4 д. и 7 карт. Музыка *Гуно*. Переводъ *П. И. Калашникова*.

*Исполнена*: 1910 г. — октября 15; ноября 4, 11, 15, 21, 28; декабря 1, 2, 8, 14. 1911 г. — январи 21. *Всего—11 разъ*.

---

## Балетъ.

1. Арлекинада. Балетъ въ 2 д., соч. *М. И. Петипа*, музыка *Р. Дриго*.

*Исполненъ*: 1910 г. — ноября 28; декабря 19, 27. 1911 г. — марта 5. *Всего—4 раза*.

2. Баядерка. Балетъ въ 4 д. и 6 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *М. И. Петипа*, музыка *Г. Минкуса*.

*Исполненъ*: 1910 г. — сентября 5; октября 13. 1911 г. — апрѣля 20, 24. *Всего—4 раза*.

3. Времена года. Аллегорическій балетъ въ 1 актѣ, соч. *М. И. Петипа*, музыка *А. К. Глазунова*.

*Исполненъ*: 1910 г. — сентября 19; октября 17. *Всего—2 раза*.

4. Донъ-Кихотъ Ламанчскій. Балетъ въ 4 д. и 7 карт., съ прологомъ, на сюжетъ романа Сервантеса, музыка *Минкуса* и другихъ авторовъ.

*Исполненъ* 1911 г. — февраля 13 (1-е дѣйствіе); 20 (1-я картина 1-го дѣйствія); марта 29, 31. *Всего—4 раза*.

5. Дочь фараона. Балетъ въ 4 д. и 9 карт., съ прологомъ и эпилогомъ, соч. *Сенъ-Жоржа* и *М. Петипа*, музыка *Ц. Пуни*.

*Исполненъ* 1911 г — января 16. *Всего — 1 разъ*

6. Египетскія ночи. Балетъ въ 1 д., музыка *А. Аренскаго*. Танцы, сцены и группы сочинены и поставлены *М. Фокинымъ*.

*Исполненъ* 1910 г. — октября 24, ноября 21 *Всего 2 раза*

7 Жизель. Фантастическій балетъ въ 2 д., соч. *Сенъ-Жоржа, Т. Готье* и *Коралли*, музыка *Адольфа Адама*.

*Исполненъ* 1910 г — октября 26, ноября 21 1911 г [illegible]ря 3 [illegible] *Всего—4 раза*.

8. Испытаніе Дамиса. Балетъ въ 1 актѣ, соч. *М. И. Петипа*, музыка *А. К. Глазунова*.

*Исполненъ*: 1910 г. — сентября 19; октября 17 *Всего—2 раза*.

9. Капризы бабочки. Балетъ въ 1 д., соч. *М. И. Петипа*, музыка *Н. С. Кроткова*.

*Исполненъ*: 1910 г.—ноября 28; декабря 19, 27. 1911 г.—января 9; марта 5. *Всего—5 разъ*.

*10. Карнавалъ. Пантомима - балетъ въ 1 актѣ, соч. *М. Фокина*, музыка *Р. Шумана*.

*Исполненъ*. 1911 г — февраля 6; марта 7, 9. *Всего 3 раза*.

11. Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица. Волшебный балетъ въ 4 д. и 8 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Сенъ-Леона*. Сюжетъ заимствованъ изъ русской сказки *П. Ершова*, музыка *Ц. Пуни*.

*Исполненъ*: 1911 г. — января 30; февраля 18, 20 (2-я картина II-го дѣйствія), апрѣля 17. *Всего — 4 раза*.

12. Лебединое озеро. Фантастическій балатъ въ 3 д. и 4 карт., музыка *П. И. Чайковскаго*.

*Исполненъ*. 1910 г. — октября 3, 31, декабря 6, 22. *Всего—4 раза*.

13. Павильонъ Армиды. Балетъ пантомима въ 3 карт., соч. *Александра Бенуа*, музыка *Н. Н. Черепнина*.

*Исполненъ* 1911 г — февраля 6. *Всего 1 разъ*.

14. Пахита. Балетъ въ 3 д., соч. *Фуше* и *Мазилье*, музыка *Дельденеза*, нѣкоторые нумера *Минкуса*.

*Исполненъ* 1910 г — сентября 15 1911 г — февраля 13 (3-е дѣйствіе). 20 (3-е дѣйствіе) *Всего — 1 раза*

15. Пробужденіе Флоры. Анакреонтическій балетъ въ 1 д., соч. *М. И. Петипа*, музыка *Р. Дриго*.

*Исполненъ:* 1910 г.—сентября 26; ноября 10; декабря 29· 1911 г.—января 23, 26. *Всего—5 разъ.*

16. Раймонда. Балетъ въ 3 д. и 4 карт., соч. *Л. Пашковой*. Сюжетъ заимствованъ изъ рыцарской легенды, музыка *А. К. Глазунова*.

*Исполненъ*: 1910 г. — октября 10; декабря 26. *Всего—2 раза.*

17. Ручей. Балетъ въ 3 д. и 4 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Нюитера* и *Сенъ-Леона*, музыка *Минкуса* и *Леона Делиба*.

*Исполненъ:* 1910 г. — сентября 1; октября 27 *Всего—2 раза.*

18. Синяя борода. Балетъ въ 3 д. и 6 карт., соч. *М. И. Петипа*. Сюжетъ заимствованъ изъ сказки *Перро*, музыка *П. П. Шенкъ*.

*Исполненъ:* 1910 г.—Декабря 12. *Всего—1 разъ.*

19. Спящая красавица. Балетъ-феерія въ 3 д., съ прологомъ. Содержаніе заимствовано изъ сказокъ Перро, музыка *П. И. Чайковскаго*.

*Исполненъ:* 1910 г. — ноября 7; декабря 5, 28. 1911 г.—февраля 17, 19. *Всего—5 разъ.*

20. Талисманъ. Фантастич. балетъ въ 3 д. Программа соч. *К. Тарновскаго* и *М. Петипа*, музыка *Р. Дриго*.

*Исполненъ*: 1910 г.—ноября 14. 1911 г.—января 19. *Всего—2 раза.*

21. Тщетная предосторожность. Комическій балетъ въ 3 д., соч. *Добервальля*, музыка *Г. Гертеля*.

*Исполненъ:* 1910 г. — сентября 12, 29. 1911 г.— марта 22, 27. *Всего—4 раза.*

22. Фея куколъ. Балетъ въ 1 актѣ и 2 карт. Сюжетъ гг. *Асрейтера* и *Гауль*, музыка *І. Байера*.

*Исполненъ:* 1910 г. — сентября 19; октября 17. *Всего—2 раза.*

23. Фіаметта. 2-е дѣйствіе балета, соч. *Сенъ-Леона*, музыка *Л Минкуса*.

*Исполненъ*: 1911 г.—феваля 13. *Всего—1 разъ.*

24. Щелкунчикъ. Балетъ-феерія въ 2 д. и 3 карт. Программа составлена *М. И. Петипа*. Сюжетъ заимствованъ изъ сказокъ *Э. Гофмана*. Музыка *П. И. Чайковскаго*.

*Исполненъ*: 1910 г. — декабря 29. 1911 г. — января 9. *Всего—2 раза.*

25. Шопеніана. Сюита изъ произведеній *Ф. Шопена*. Оркестровка *М. Келера*. Танцы и группы сочинены и поставлены *М. Фокинымъ*.

*Исполненъ*: 1910 г. — октября 24; ноября 10. 1911 г.—марта 7, 9. *Всего—4 раза.*

26. Эвника. Балетъ въ 2 д. Программа соч. *А. В. Щербачева* и гр. *И. В. Стенбокъ-Фермора*, музыка *А. В. Щербачева*.

*Исполненъ:* 1910 г. — октября 24; ноября 10. 1911 г.—февраля 6; марта 7, 9. *Всего—5 разъ.*

27. Эсмеральда. Балетъ въ 4 д. и 5 карт., соч. *Ю. Перро*, музыка *Ц. Пуни*.

*Исполненъ*: 1911 г. — января 2; февраля 16. *Всего—2 раза.*

## Французская драма.

1. Les affaires sont les affaires. Comédie en 3 actes de *m-r Octave Mirbeau*.

*Исполнена*: 1910 г. — декабря 27, 28; 30, 31. *Всего—4 раза.*

*2. L'amiral. Comédie en 2 actes, en vers, de *m-r Jacques Normand*.

*Исполнена*: 1910 г.—октября 23, 24, 26, 28; декабря 6. *Всего—5 разъ.*

*3. Arsène Lupin. Pièce en 4 actes de *m-rs Francis* de *Croisset* et *Maurice Leblanc*.

*Исполнена*: 1910 г. — декабря 18, 19, 21, 23, 26, 29. *Всего—6 разъ.*

4. L'aventurière. Comédie en 4 actes, en vers, de *m-r Emile Augier*, de *l'Académie Française*.

*Исполнена*: 1911 г.—февраля 5, 6, 8, 10. *Всего—4 раза.*

*5. La barricade. Pièce nouvelle en 4 actes de *m-r Paul Bourget*, de *l'Académie Française*.
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 25, 26, 28, 30. *Всего—4 раза.*

*6. Bloomfield and C⁰. Pièce en 1 acte de *m-rs Léon Frapié* et *Georges Fabri*.
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 27, 28, 30; декабря 2. *Всего—4 раза.*

*7. Bohémos. Comédie en 1 acte. en vers, de *m-r Miguel Zamacoïs*.
*Исполнена:* 1910 г. — декабря 11, 12, 14, 16. *Всего—4 раза.*

8. Le bourgeon. Comédie en 3 actes de *m-r Georges Feydeau*.
*Исполнена:* 1910 г. — декабря 11, 12, 14, 16. *Всего—4 раза.*

9. Brichanteau. Pièce en 3 actes, tirée du roman de *m-r Jules Claretie*, par *m-r Maurice* de *Féraudy*.
*Исполнена*: 1911 г. — января 1, 2, 4, 6. *Всего—4 раза.*

*10. Un cas de conscience. Pièce en 2 actes de *m-rs Paul Bourget* et *Serge Basset*.
*Исполнена:* 1910 г. — декабря 4, 5, 7, [illegible]. *Всего—4 раза.*

11. Coeur de moineau. Comédie en 4 actes de *m-r Louis Artus*.
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 27, 28, 30, декабря 2. *Всего—4 раза.*

12. Un conseil judiciaire. Comédie en 3 actes de *M. M. Jules Moineaux* et *Alexandre Bisson*.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 2, 3, 5, 7. *Всего—4 раза.*

*13. Le costaud des épinettes. Comédie nouvelle en 3 actes de *m-r Tristan Bernard* et *Alfred Athis*.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 9, 10, 12, 14. *Всего—4 раза.*

*14. La cruche. Comédie en 2 actes de *m-rs Georges Courteline* et *Pierre Wolff*.
*Исполнена:* 1911 г. — февраля 5, 6, 8, 10. *Всего—4 раза.*

*15. Le danseur inconnu. Comédie en 3 actes de *m-r Tristan Bernard*.
*Исполнена:* 1911 г. — [illegible], 5, 7, 9. *Всего—4 раза.*

16. Le dépit amoureux. Comédie en 2 actes, en vers, de *Molière*.
*Исполнена:* 1910 г.—ноября 14, 21. 1911 г.—февраля 16. *Всего—3 раза.*

*17. Electre. Tragédie, d'après Sophocle, en 3 actes et 2 parties, en vers, par *m-r Alfred Poizat*.
*Исполнена:* 1911 г. — января 15, 16, 18, 20. *Всего—4 раза.*

18. L'énigme. Pièce en 2 actes de *m-r Paul Hervieu*.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 23, 24, 26, 28. *Всего—4 раза.*

19. L'étrangère. Comédie en 5 actes *d'Alexandre Dumas*, fils.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 30, 31; ноября 2, 4. *Всего—4 раза.*

*20. L'évasion. Drame en 1 acte de *m-r Villiers* de *l'Isle Adam*.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 2, 3, 5, 7. *Всего—4 раза.*

*21. Fatal zéro. Comédie en 1 acte de *m-r Maurice Hénnequin*.
*Исполнена:* 1911 г. — февраля 17, 18, 19, 20. *Всего—4 раза.*

*22. Un frère. Comédie en 1 acte de *m-r Elie* de *Bassan*.
*Исполнена*: 1910 г. — ноября 22, 23, 25, 26. *Всего—4 раза.*

*23. Il était une bergère, conte en 1 acte, en vers, de *m-r André Rivoire*.

*24. La joie du Talion. Comédie en 1 acte de *m-rs Ferdinand Bloch et Louis Schneider*.
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 6, 7, 9, 11. *Всего—4 раза.*

*25. Kéroubinos. Comédie nouvelle en 1 acte, en vers, de *m-r Gabriel Nigond*.
*Исполнена:* 1910 г. — сентября 18, 19, 21, 23. *Всего—4 раза.*

*26. Le médecin malgré lui. Comédie en 3 actes de *Molière*.
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 14, 21. 1911 г. — февраля 16. *Всего—3 раза.*

*27. Ménélas. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Charles Dunord*.
*Исполнена:* 1910 г. — октября 9, 10, 12, 14. *Всего—4 раза.*

28. 1807. Comédie en 1 acte de *m-rs Adolphe Aderer* et *Armand Ephraïm.*
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 13, 14, 16, 18, 21. *Всего 5 разъ.*

*29. Mon ami Teddy. Comédie nouvelle en 3 actes de *m-r André Rivoire.*
*Исполнена:* 1910 г. сентября 18, 19, 21, 23. *Всего—4 раза.*

*30. La nuit de Mai, poème *d'Alfred de Musset.*
*Исполнена:* 1910 г.—октября 23, 24, 26, 28; декабря 6. *Всего—5 разъ.*

*31. Le père. Lebonnard. Comédie en 4 actes, en vers, de *m-r Jean Aicard.*
*Исполнена:* 1911 г. января 8, 9, 11, 13. *Всего—4 раза.*

32. La petite fonctionnaire. Comédie en 3 actes de *m-r Alfred Capus.*
*Исполнена:* 1910 г.—ноября 6, 7, 9, 11. *Всего—4 раза.*

33. Les précieuses ridicules. Comédie en 1 acte de *Molière.*
*Исполнена:* 1910 г.—декабря 6. *Всего—1 разъ.*

*34. Quart de soupir. Fantaisie en 1 acte de *m-r Maurice* de *Féraudy.*
*Исполнена:* 1911 г. — января 1, 2, 4, 6. *Всего—4 раза.*

*35. La rencontre. Pièce en 4 actes de *m-r Pierre Berton.*
*Исполнена:* 1911 г.— января 29, 30; февраля 3, 5, 7. *Всего—5 разъ.*

36. La robe rouge. Pièce en 4 actes de *m-r Brieux,* de *l'Académie Française.*
*Исполнена:* 1910 г. — октября 16, 17, 19, 21. *Всего—4 раза.*

*37. Roméo et Juliette. Drame en 5 actes et 9 tableaux, d'après Shakespeare, par *m-r Georges Lefèvre.*
*Исполнена:* 1911 г. — февраля 12, 13, 15, 16. *Всего—4 раза.*

*38. Le rubicon. Pièce en 3 actes de *m-r Edouard Bourdet.*
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 13, 14, 16, 18. *Всего—4 раза.*

*39. La sacrifiée. Pièce en 3 actes de *m-r Gaston Devore.*
*Исполнена:* 1910 г. — ноября 22, 23, 25, 26. *Всего—4 раза.*

*40. Simone. Pièce en 3 actes de *m-r Brieux.*
*Исполнена:* 1911 г. — января, 22, 23, 25, 27. *Всего—4 раза.*

*41. Un soir. Pièce en 3 actes de *m-r Gabriel Trarieux.*
*Исполнена:* 1911 г. — января 15, 16, 18, 20. *Всего—4 раза.*

*42. Son auteur. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Maurice Landay.*
*Исполнена:* 1910 г. сентября 25, 26, 28, 30. *Всего—4 раза.*

*43. Le strapontin. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Charles Dunord.*
*Исполнена:* 1911 г.—января 8, 9, 11, 13. *Всего—4 раза.*

44. Le voleur. Comédie en 3 actes de *m-r Henry Bernstein.*
*Исполнена:* 1911 г. — февраля 17, 18, 19, 20, *Всего—4 раза.*

# МОСКВА.

## Русская драма.

*1. Amor — omnia (Любовь все). Пьеса въ 3 д. и 5 карт., соч. *Седерберга,* переводъ *А.* и *П. Ганзенъ.*
*Исполнена:* 1910 г.—октября 2, 4, 6, 12, 14, 16, 19, 21, 25, 29; ноября 1, 5, 14; декабря 5, 26. 1911 г. — января 9; февраля 2, 18; апрѣля 22. *Всего—19 разъ.*

2. Безумный день или Женитьба Фигаро. Комедія въ 5 д., соч. *Бомарше,* переводъ *П.* и *Х.*
*Исполнена:* 1910 г. — августа 31; сентября 21; октября 7, 17, 28; ноября 7; декабря 31. 1911 г.— января 23, 30; февраля 6, 13, 20; апрѣля 17, 24. *Всего 15 разъ*

3. Безъ вины виноватые. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 17, октября 3; декабря 12. 1911 г.—марта 8. *Всего—4 раза.*

4. Болотные огни. Пьеса въ 4 д., соч. *П. П. Гнѣдича.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 26. *Всего—1 разъ.*

5. Бѣдная невѣста. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г.—октября 10, 31; ноября 14; декабря 6. 1911 г.—января 1. *Всего—5 разъ.*

6. Воевода. 1-я сцена, въ отрывкахъ, изъ 3-го дѣйствія сценъ изъ народной жизни XVII вѣка *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*. 1911 г.—февраля 19. *Всего—1 разъ.*

7. Горе отъ ума. Комедія въ 4 д., въ стихахъ, соч. *А. С. Грибоѣдова.*
*Исполнена*. 1911 г. — апрѣля 25, 27. *Всего — 2 раза.*

8. Горькая судьбина. 2-е дѣйствие изъ драмы *А. Ѳ. Писемскаго.*
*Исполнено*: 1911 г.—февраля 19. *Всего—1 разъ.*

9. Гроза. Драма въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*. 1911 г.—января 27, 29, 31; февраля 4, 9, 18, 2[illegible], марта 6; апрѣля 18. *Всего—9 разъ.*

10. Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ. Драма въ 4 д. и 7 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 1, 3, 6, 10, 19, октября 1, 8, 17, 24, 27, ноября 21. 1911 г. — января 30. *Всего—12 разъ.*

11. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій. Драматич. хроника въ 2 частяхъ, соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена* 1910 г. — сентября 5, 28, октября 24, ноября 21, декабря 12. 1911 г. — января 2, 9, 23. *Всего—8 разъ*

12. Жеманницы (Les précieuses ridicules). Комедія въ 1 актѣ, соч. *Мольера* (1659), переводъ *П. П. Гнѣдича.*
*Исполнена*. 1911 г. — января 1[illegible], 24, 2[illegible], [illegible], февраля 3, 7, 14, 17, марта 26, 3[illegible], апрѣля [illegible]. *Всего 12 разъ*

*13. Жуликъ. Пьеса въ 5 д., соч. *И. Н. Потапенко*
*Исполнена* 1910 г. — ноября [illegible] *Всего — 30 разъ*

14. Идеальный мужъ. Пьеса въ 4 д., соч. *Оскара Уайльда*, переводъ съ англійскаго *М. Ликіардопуло.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 12, 29; октября 31. 1911 г.– января 2. *Всего—4 раза.*

*15. Каштелянскій медъ. Комедія въ 5 д., соч. *Іосифа Крашевскаго*, переводъ *В. Б.*
*Исполнена*: 1911 г.—февраля 28; марта 2, 4, 9, 11, 22, 30; апрѣля 13, 16, 19. *Всего—10 разъ.*

16. Клеймо. Драма въ 4 д., соч. *П. Д. Боборыкина.*
*Исполнена*: 1910 г. — октября 11, 15, 22, 30, ноября 28. *Всего—5 разъ.*

*17. Когда цвѣтетъ молодое вино. Комедія въ 3 д., соч. *Бьернстьерне Бьернсона*, переводъ съ норвежскаго *А.* и *П. Ганзенъ.*
*Исполнена*: 1911 г. — января 18, 21, 24, 26, 28, февраля 3, 7, 11, 14, 17, марта 26, 31; апрѣля 28. *Всего—13 разъ.*

*18. Кукольный домъ. Драма въ 3-хъ д., соч. *Генриха Ибсена*, переводъ *А. П. Ганзенъ.*
*Исполнена* 1911 г.—марта 7, 10, 21, 29; апрѣля 14, 23, 2[illegible]. *Всего—7 разъ.*

19. Литература. Комедія въ 1 д., соч. *А. Шницлера*, переводъ *П. Х.*
*Исполнена*. 1911 г.—марта 7, 10, 21, 29, апрѣля 14, 23. *Всего—6 разъ.*

20. Лѣсъ. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
*Исполнена*: 1910 г.—декабря 27. *Всего—1 разъ.*

21. Марія Стюартъ. Трагедія въ 5 д., соч. *Ф. Шиллера*, переводъ *А. Шишкова.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 16, 18, 20, 22, 24, 27, 30, октября 5, 9, 13, 18, 23, 2[illegible], ноября 4, 9, 27, декабря 4, 19, 29. 1911 г.—января 10, февраля 16, марта 25. *Всего—22 раза*

22. Мнимый больной (Le malade imaginaire). Комедія въ 3 д., соч. *Мольера*, переводъ *П. И. Вейнберга.*
*Исполнена*: 1910 г. — октября 2, 4, 6, 12, 14, 16, 19, 21, 25, 29, ноября 1, 5, 14, 28, декабря 8. 1911 г. — января 21, февраля 2, 11, 18, апрѣля 25. *Всего—2[illegible] разъ*

23. Отелло, венеціанскій мавръ. Трагедія въ 5 д., соч. *В. Шекспира*, переводъ *П. И. Вейнберга.*
*Исполнена*: 1911 г. — марта 6, 2[illegible], 27. *Всего — 3 раза*

24. Отрѣзанный ломоть. 1-я сцена 4-го дѣйствія изъ комедіи *А. А. Потѣхина.*
*Исполнена*: 1911 г.—февраля 19. *Всего—1 разъ.*

25. Очагъ. Комедія въ 3 д., соч. *Октава-Мирбо*, переводъ *З. Венгеровой* и *В. Биштока*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 2, 15, 25; октября 3; декабря 6. *Всего—5 разъ.*

*26. Передъ зарею. Картины старыхъ дней въ 4 д., соч. *П. П. Гнѣдича.*
*Исполнены*: 1910 г.—ноября 3, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 23, 25, 30; декабря 2, 10, 14, 28, 30. 1911 г.—января 7, 11; февраля 5, 19; марта 20; апрѣля 20. *Всего—21 разъ.*

*27. Поле брани. Пьеса въ 4 д., соч. *I. I. Колышко.*
*Исполнена*: 1910 г.—декабря 16, 18, 20, 23, 27, 31. 1911 г.—января 3, 8, 10, 15, 17, 25; февраля 8, 12, 16; марта 5, 23, 28. *Всего—18 разъ.*

28. Предложеніе. Шутка въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
*Исполнена*: 1910 г.—октября 3. *Всего—1 разъ.*

29. Привидѣнія. Семейная драма въ 3 д., соч. *Генриха Ибсена*, переводъ съ датскаго *А.* и *П. Ганзенъ.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 9, 23; октября 10; декабря 5. *Всего—4 роза.*

30. Путаница или 1840 годъ. Шутка въ 1 д., съ прологомъ, соч. *Юрія Бѣляева.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 2, 9, 15, 23, 25; октября 10, 15, 22, 30; декабря 6, 26. 1911 г. — января 9. *Всего—12 разъ.*

31. Ревизоръ. Оригинальная комедія въ 5 д., соч. *Н. Б. Гоголя.*
*Исполнена*: 1910 г.—августа 30; ноября 28; декабря 19. 1911 г.—января 16; апрѣля 30. *Всего—5 разъ.*

*32. Свѣтлая личность. Комедія изъ современной жизни въ 4 д., соч. *Е. П. Карпова.*
*Исполнена*: 1910 г.—декабря 7, 9, 11, 13, 15, 21, 29. 1911 г. — января 6, 13, 19; февраля 13, 17. *Всего—12 разъ.*

33. Царь природы. Комедія въ 4 д., соч. *Евгенія Чирикова.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 4; ноября 7. *Всего—2 раза.*

34. Цезарь и Клеопатра. Историческая комедія въ 5 д. и 8 карт., соч. *Бернара Шоу*, переводъ *Н. Эфроса.*
*Исполнена*: 1910 г. — сентября 8, ноября 2. *Всего—2 раза.*

## Русская опера.

1. Аида. Опера въ 4 д. и 7 карт. Музыка *Дж. Верди.*
*Исполнена*: 1910 г.—декабря 20, 23. 1911 г.—января 4, 17; февраля 4. *Всего—5 разъ.*

2. Богема. Опера въ 4 д. Музыка *Пуччини*, переводъ *С. И. М.*
*Исполнена*: 1911 г.—января 19. *Всего—1 разъ.*

3. Валкирія. Музыкальная драма въ 3 д., *Рихарда Вагнера.*

4. Вертеръ. Опера въ 3 д. Музыка *Ж. Массенэ.*
*Исполнена*: 1911 г.—февраля 3, 7, 11; марта 2, 22. *Всего—5 разъ.*

5. Гугеноты. 1, 2, 3 и 4 д. оперы. Музыка *Мейербера.*
*Исполнена*: 1910 г.—сентября 30; ноября 1, 23. 1911 г.—января 13, 31; марта 25. *Всего—6 разъ.*

6. Демонъ. Опера въ 3 д. (6 карт. и апоѳеозъ). Музыка *А. Г. Рубинштейна*, либретто по Лермонтову.
*Исполнена*: 1910 г.—августа 31; сентября 10, 24; октября 10, 19, 31; ноября 8, 28; декабря 12. 1911 г.—января 1, 30; марта 10, 27; апрѣля 15, 28. *Всего—15 разъ.*

7. Донъ-Кихотъ. Героическая комедія въ 5 д., слова *Анри Кэнъ* (по Лоррэну), переводъ *М. Кузьмина.* (Роль Донъ-

Кихота переведена *Ф. И. Шаляпинымъ*). Музыка *Ж. Массенэ.*

*Исполнена:* 1910 г.—ноября 12, 16, 18, 22, 24, 26, декабря 15, 17, 19, 21, 29, 31. *Всего—12 разъ.*

8. Евгеній Онѣгинъ. Лирическая опера въ 3 д. и 7 карт. Музыка *П. И. Чайковскаго*, либретто по Пушкину.

*Исполнена*: 1910 г.—сентября 22, 28; октября 1, 8, 17, 18; ноября 3, 25; декабря 5. 1911 г.—января 2, 23; февраля 18; апрѣля 21, 29. *Всего—14 разъ*

9. Жизнь за Царя. Опера въ 4 д., съ эпилогомъ. Музыка *М. И. Глинки.* Слова барона *Розена.*

*Исполнена*: 1910 г.—августа 30, октября 5; ноября 11, 14; декабря 6. 1911 г. января 7; февраля 19, апрѣля 30. *Всего—8 разъ.*

10. Зимняя сказка. Опера въ 3 д. Музыка *Гольдмарка.* Либретто по Шекспиру *Вилльнера.* Переводъ *Мельникова.*

*Исполнена* 1910 г.—сентября 6. 1911 г. февраля 15. *Всего—2 раза.*

11. Золотой пѣтушокъ. Небылица въ лицахъ. Опера въ 3 д. *Н. А. Римскаго-Корсакова.* Слова *В. Бѣльскаго* (по Пушкину).

*Исполнена.* 1910 г.—сентября 3, 11, ноября 21, 30. 1911 г. января 3, 20, 28, февраля 6, 9, 16 марта 4, апрѣля 22, 25. *Всего—13 разъ.*

12. Искатели жемчуга. Опера въ 3 д. (4 карт.). Музыка *Ж. Бизэ.*

*Исполнена.* 1910 г. сентября 26, октября 2, 24. 26 1911 г.—февраля 13. *Всего—5 разъ*

13. Карменъ. Лирическая драма въ 4 д. Слова *Мельяка и Галеви.* Музыка *Ж. Бизэ.* Переводъ *М. Горчаковой.*

*Исполнена.* 1910 г. ноября 15; декабря 9. 1911 г.—января 18, 21, февраля 17 марта 29, апрѣля [illegible]. *Всего 7 разъ.*

14. Князь Игорь. Опера въ 3 д. съ прологомъ. Текстъ и музыка *А. П. Бородина.* Опера закончена по смерти композитора *Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ.*

*Исполнена* 1910 г. [illegible] 17, 23 ноября 2, 9 декабря [illegible] 1911 г. [illegible] 24 *Всего 6 разъ*

15. Лакмэ. Опера въ 3 д., музыка *Леона Делиба.* Текстъ *Л. Гондинэ и Ф. Жилле.* Переводъ *Е. Н. Клетновой.*

*Исполнена*: 1910 г. сентября 4, 9; декабря 10, 13, 28. 1911 г. января 16, 29, апрѣля 19. *Всего—8 разъ.*

16. Лоэнгринъ. Романтическая опера въ 3 д. (4 карт.). Музыка и либретто *Р. Вагнера.*

*Исполнена*: 1910 г. сентября 15, 25, октября 7, 11, 15, 22. 1911 г. января 11. *Всего—7 разъ.*

17. Майская ночь. Опера въ 3 д.. изъ повѣсти *Н. В. Гоголя.* Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*

*Исполнена*: 1910 г.—сентября 12; октября 3, 25, 28; декабря 3, 7. 1911 г.—января 9; февраля 20. *Всего—8 разъ.*

18. Пиковая дама. Опера въ 3 д. и 7 карт. (на сюжетъ А. С. Пушкина), музыка *П. И. Чайковскаго.* Текстъ *М. И. Чайковскаго.*

*Исполнена*: 1910 г.—сентября 2, 10, 21, 27, октября 21, ноября 4. 1911 г.—января 10, февраля 10; апрѣля 18. *Всего 9 разъ*

19. Риголетто. Опера въ 4 д., музыка *Верди.*

*Исполнена*: 1910 г.—декабря 30. *Всего—1 разъ*

20. Ромео и Джульетта. Опера въ 5 д. (6 карт.) съ прологомъ. Музыка *Ш. Гуно.* Переводъ *Г. Спасскаго.*

*Исполнена*: 1911 г.—марта 11, 21, 23. 31, апрѣля 14 *Всего 5 разъ.*

21. Русалка. Опера въ 4 д. Музыка *А. С. Даргомыжскаго.* Сюжетъ заимствованъ изъ поэмы А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ.

*Исполнена*: 1910 г. сентября 5, 19; октября 6, ноября 7 1911 г.—марта 6; апрѣля 17, 20. *Всего—7 разъ*

22. Русланъ и Людмила. Опера въ 5 д. (12 карт.). Музыка *М. И. Глинки.*

*Исполнена* 1910 г. сентября 1, 20, октября 29 декабря 14 1911 г.—января 6, февраля 14, 28. марта 7, апрѣля 23. *Всего—9 разъ*

23. Садко. Опера-былина въ 5 д. Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*

*Исполнена* 1910 г.—ноября 19, [illegible] декабря 2, 16, 22. 1911 г.—января [illegible], марта [illegible], апрѣля 16 *Всего [illegible] разъ*

24. **Травіата.** Опера въ 4 д. Музыка *Верди.*

*Исполнена:* 1910 г.—сентября 18; ноября 17, декабря 4. 1911 г.—марта 8, 26, 28; апрѣля 1. *Всего—7 разъ.*

25. **Фаустъ.** Опера въ 4 д. и 6 карт., съ эпилогомъ. Слова *Барбье* и *Карре.* Музыка *Гуно.*

*Исполнена:* 1910 г.—октября 4, 9, 12, 14; ноября 5; декабря 27. *Всего—6 разъ.*

## Балетъ.

*1. **Аленькій цвѣточекъ.** Балетъ-сказка въ 3 д. (8 карт.). Сюжетъ заимствованъ изъ сказки С. Т. Аксакова). Либретто П. А. Маржецкаго, для Московской сцены вновь обработано А. А. Горскимъ, музыка *Ѳ. А. Гартмана.*

*Исполненъ:* 1911 г.—января 30; февраля 2, 6, 16, 20; марта 9; апрѣля 17. *Всего 7 разъ.*

2. **Баядерка.** Балетъ въ 4 д. и 6 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *М. И. Петипа,* музыка *Минкуса.*

*Исполненъ:* 1910 г. — ноября 28; декабря 19. *Всего—2 раза.*

3. **Волшебное зеркало.** Фантастическій балетъ въ 4 д. и 7 карт. Сюжетъ заимствованъ изъ сказокъ А. С. Пушкина и Гримма. Либретто составлено *М. И. Петипа* и г. ⁂. Музыка *А. Н. Корещенко.*

*Исполненъ:* 1910 г.—сентября 26. 1911 г. — января 2. *Всего—2 раза.*

4. **Золотая рыбка.** Фантастическій балетъ въ 4 д. и 7 карт., либретто (сюжетъ заимствованъ) А. А. Горскаго, музыка *Минкуса* и другихъ.

*Исполненъ:* 1910 г.—октября 3, 24; декабря 29. *Всего—3 раза.*

5. **Конекъ-горбунокъ** или **Царь-дѣвица.** Волшебный балетъ въ 5 д. и 11 карт., *Сенъ-Леона,* сюжетъ заимствованъ изъ русской сказки *Ершова,* музыка *Ц. Пуни.*

*Исполненъ:* 1910 г.—сентября 8; октября 17; декабря 5, 6, 27, 30. 1911 г — февраля 13, 17; марта 30; апрѣля 13, 24. *Всего—11 разъ.*

6. **Коппелія.** Балетъ въ 3 д., соч. *Нюитера* и *Сенъ-Леона,* муз. *Лео Делиба.*

*Исполненъ:* 1911 г. — января 9; февраля 18. *Всего—2 раза.*

7. **Лебединое озеро.** Фантастическій балетъ въ 4 д., музыка *П. И. Чайковскаго.*

*Исполненъ:* 1910 г.—сентября 5, 29; октября 27; ноября 14; декабря 31. 1911 г. — января 16; апрѣля 27. *Всего—7 разъ.*

8. **Раймонда.** Балетъ въ 3 д. и 8 карт., соч. *Л. Пашковой.* Музыка *А. К. Глазунова.*

*Исполненъ:* 1910 г. — сентября 19; октября 10; декабря 26. *Всего—3 раза.*

9. **Саламбо.** Балетъ въ 5 д. (7 картин.). Либретто, по роману *Г. Флобера,* составлено *А. А. Горскимъ.* Музыка *А. Ф. Арендса.*

*Исполненъ:* 1910 г.—октября 31; ноября 10. 21; декабря 1. 1911 г. — января 12, 23; марта 6. *Всего—7 разъ.*

10. **Спящая красавица.** Балетъ-феерія въ 3 д., съ прологомъ. Содержаніе заимствовано изъ сказокъ *Перро,* музыка *П. И. Чайковскаго.*

*Исполненъ:* 1910 г. — сентября 12; октября 13; ноября 7; декабря 12, 23. 1911 г. — января 26; февраля 19; марта 27. *Всего—8 разъ.*

# СПИСОКЪ

## артистовъ Императорскихъ театровъ *)

## въ сезонъ 1910—1911 г.

# С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

## Русская драматическая труппа.

Завѣдывающій репертуаромъ труппы.

**Котляревскій**, Несторъ Александровичъ (съ 1 января 1909 г.).

Режиссеры:

1. **Дарскій**, Михаилъ Егоровичъ (съ 1 мая 1902 г. по 1 мая 1903 г. и съ 1 іюня 1903 г.).

2. **Долиновъ**, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1908 г.).

3. **Корневъ**, Николай Алексѣевичъ (Кореневъ) (съ 1 мая 1884 г.).

4. **Мейерхольдъ**, Всеволодъ Эмильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

5. **Озаровскій**, Георгій Эрастовичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

6. **Петровскій**, Андрей Павловичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

7. **Лаврентьевъ**, Андрей Николаевичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

8. **Панчинъ**, Петръ Семеновичъ (со 2 іюня 1880 г.).

9. **Поляковъ**, Федоръ Федоровичъ (съ 7 апрѣля 1880 г.).

10. **Петровъ**, Николай Васильевичъ (съ 25 октября 1910 г.).

Библіотекарь.

**Селивановъ**, Владиміръ Андреевичъ съ 24 октября 1910 г. (по вольному найму).

Суфлеры:

1. **Калининъ**, Иванъ Александровичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

2. **Ларинъ**, Константинъ Павловичъ (съ 1 октября 1889 г.).

3. **Фатѣевъ**, Алексѣй Васильевичъ (съ 15 августа 1901 г.).

Артистки:

1. **Алексѣева**, Екатерина Александровна (съ 1 августа 1903 г.).

Горе отъ ума (Хлестова — 4); Женитьба (Ирина Пантелѣевна — 1), Жуликъ (Анна Сергѣевна — 9); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Анна Семеновна Ислаева — 2), Недоросль (Простакова — 6); Отрѣзанный ломоть (Марія Васильевна — 1), Правда хорошо, а счастье лучше (Зыбкина — 3); Свои люди — сочтемся (Аграфена Кондратьевна — 3). *Всего — въ 8 пьесахъ — 39 разъ.*

2. **Алина**, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Холопы (1-я горничная — 5); на выходахъ — въ 9 пьесахъ — 53. *Всего — въ 10 пьесахъ — 58 разъ*

3. **Васильева 1-я**, Надежда Сергѣевна (съ 15 марта 1870 г. по 1 іюля 1897 г. и съ 1 сентября 1902 г.).

Безъ вины виноватые (Кручинина — 2), Волки и овцы (Мурзавецкая — 3), Вторая молодость (Валентина Александровна — 1), Жуликъ (М[illegible]

---

*) При каждой фамиліи артиста приведена въ скобкахъ дата зачисленія его на службу, а мелкимъ шрифтомъ — перечень пьесъ, въ которыхъ онъ участвовалъ въ сезонѣ 1910—1911 г. съ обозначеніемъ ролей и числа разъ исполненія.

Андреевна Азбестова—10); Лѣсъ (Гурмыжская—13); На всякаго мудреца довольно простоты (Турусина—8); Отрѣзанный ломоть (Пупырина—1). *Всего—въ 7 пьесахъ—38 разъ.*

4. Васильева 2-я, Антонина Владиміровна (съ 1 сентября 1909 г.).

Горе отъ ума (Горичева—1); Женитьба (Агафья Тихоновна—1); Жуликъ (1-я пайщица—19); Передъ зарею (Дуня — 6); Равенскій боецъ (Цесонія—1); Ромео и Джульетта (жена Монтекки—2); Свои люди — сочтемся (Липочка — 2); Свѣтлая личность (Татьяна—3); Холопы (1-я горничная—2); на выходахъ — въ 3 пьесахъ—19. *Всего—въ 12 пьесахъ—56 разъ.*

5. Ведринская, Марія Андреевна (съ 15 октября 1906 г.).

Вишневый садъ (Аня—5); Жуликъ (Липочка—16); Коварство и любовь (Луиза—4); Красный кабачекъ (Дуня Слезкина—4); Отрѣзанный ломоть (Наташа — 1); Трагедія о Гамлетѣ принцѣ датскомъ (Офелія — 2); Три сестры (Ирина — 15); Шутъ Тантрисъ (Изольда—8); въ 8 пьесахъ—55 и въ 1 дивертиссементѣ—1. *Всего—56 разъ.*

6. Воротынцева, Марія Петровна (съ 1 ноября 1907 г.).

Анжело (Реджинела, въ услуженіи у Катарины—9); Антигона (Эвредика — 7); Вторая молодость (Вѣра Ивановна Кустарева — 1); Горе отъ ума (графиня-внучка — 3, 3-я княжна—3); Равенскій боецъ (Рамиса — 1); Ревизоръ (Марья Антоновна—2). *Всего—въ 6 пьесахъ—26 разъ.*

7. Домашева, Марія Петровна (съ 1 сентября 1899 г.).

Горе отъ ума (Лиза—5); Дѣти Ванюшина (Аня—11); Женитьба Бѣлугина (Таня — 2); Жуликъ (Липочка — 3); Красный кабачекъ (Дуня Слезкина—3) Обыватели (Адель, горничная Оанобишиной — 9); Ревизоръ (Марья Антоновна — 2); Свѣтлая личность (Люба—3) *Всего—въ 8 пьесахъ—38 разъ.*

8. Есиповичъ, Анна Петровна (съ 1 сентября 1902 г.).

Антигона (Исмена — 4); Вишневый садъ (Дуняша, горничная — 1); Коварство и любовь (Луиза—1); Красный кабачекъ (Лиза Огонькова — 7); Лѣсъ (Аксюша — 2); Не въ свои сани не садись (Авдотья Максимовна—1); Равенскій боецъ (Лицнска — 3); Свадьба Кречинскаго (Лидочка — 3); Свѣтлая личность (Нина Кракова—1); Шутъ Тантрисъ (Паранисъ, пажъ королевы—3). *Всего въ 10 пьесахъ—26 разъ.*

9. Каратыгина, Клеопатра Александровна (съ 1 октября 1896 г.).

Мѣсяцъ въ деревнѣ (Лизавета Богдановна — 2); Передъ зарею (княгиня Чернопятова—6). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

Оставила службу 1 мая 1911 г.

10. Коваленская, Нина Григорьевна (съ 1 мая 1909 г.).

Донъ-Жуанъ (Эльвира—23); Коварство и любовь (Луиза — 4); Недоросль (Софья — 4), Пастушка-герцогиня (Лаура—3); Ромео и Джульетта (Джульетта—2); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Офелія — 3); Три сестры (Ирина — 3); Уріэль Акоста (Юдиѳь—5); Шутъ Тантрисъ (Брангена—8). *Всего—въ 9 пьесахъ—55 разъ.*

11. Козловская-Шмитова, Вѣра Михайловна (съ 15 октября 1891 г.).

Вторая молодость (Марія Петровна Шуваева — 1); Обыватели (Надежда Васильевна Умецкая—9); Ревизоръ (Хлопова — 5); Старый Гейдельбергъ (фрау Дерфель—3); Холопы (Евсевна—1). *Всего—въ 5 пьесахъ—19 разъ.*

12. Кострова, Марія Александровна (съ 1 января 1903 г.).

Свои люди — сочтемся (Липочка — 1); Холопы (Матрешка — 7); на выходахъ — въ 7 пьесахъ—41 разъ. *Всего—въ 9 пьесахъ—49 разъ.*

13. Лачинова, Александра Александровна (съ 1 сентября 1902 г.).

Анжело (Тизба — 4); Антигона (Антигона—4); Волки и овцы (Купавина — 2); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Гертруда, королева датская—3). *Всего—въ 4 пьесахъ—13 разъ.*

14. Мансветова, Марія Николаевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Вторая молодость (кухарка — 1); На всякаго мудреца довольно простоты (1-я приживалка—6); на выходахъ—въ 17 пьесахъ—107 разъ. *Всего — въ 19 пьесахъ—114 разъ.*

15. Мичурина, Вѣра Аркадьевна (съ 1 іюня 1886 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Вишневый садъ (Раневская — 5); Вторая молодость (Татьяна Алексѣевна Телѣгина — 1); Жуликъ (Валентина Леонтьевна — 19); Коварство и любовь (лэди Мильфордъ—10); Обыватели (Валентина Юрьевна Оанобишина—9), Провинціалка (Дарья Ивановна — 7); Три сестры (Маша — 18), Холопы (Lise — 7); въ 8 пьесахъ — 76 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—77 разъ.*

16. Немирова-Ральфъ, Анастасія Антоновна (съ 1 сентября 1900 г.).

Горе отъ ума (княгиня Тугоуховская — 6); Женитьба Бѣлугина (Нина Александровна Кармина—2); Жуликъ (Марія Андреевна Азбестова—9); Лѣсъ (Гурмыжская—5); На всякаго мудреца довольно простоты (Турусина — 3); Поле брани (Марья Петровна Кирова — 19); Ревизоръ (Анна Андреевна — 3); Свѣтлая личность (Людмила Евграфовна — 3). *Всего—въ 8 пьесахъ—50 разъ.*

17. Панчина, Ольга Алексѣевна (съ 1 іюня 1899 г.).

Анжело (Катарина Барагадини—4), Вишневый садъ (Дуняша, горничная—2); Вторая молодость (Анюта—1); Дѣти Ванюшина (Елена—11); Коварство и любовь (Луиза—1); Лѣсъ (Аксюша—3); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Вѣрочка—2); Передъ зарею (Зина—6); Свадьба Кречинскаго (Лидочка—6); Шутъ Тантрисъ (Гимелла—5). *Всего—въ 10 пьесахъ—41 разъ.*

18. Потоцкая, Марія Александровна (съ 1 іюля 1892 г.).

Безъ вины виноватые (Каринкина—6), Волки и овцы (Глафира Алексѣевна—2); Горе отъ ума (Лиза—1), Дѣти Ванюшина (Людмила—11); Жуликъ (Агнія Васильевна Лихонина—19); Лѣсъ (Аксюша—5); Старый Гейдельбергъ (Кети—5); Три сестры (Наталья Ивановна 18), Холопы (Дуня—7). *Всего—въ 9 пьесахъ 74 раза.*

19. Прохорова, Марія Дмитріевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Джессика—4); Вишневый садъ (Дуняша, горничная—2), Горе отъ ума (4-я княжна—6); Донъ-Жуанъ (Матюрина—3); Дѣти Ванюшина (Катя—11); Женитьба (Дуняша, дѣвочка въ домѣ—2); Коварство и любовь (Софи, камеристка—9); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Катя, служанка — 2), Па тушка-герцогиня (Теодора—3); Поле брани (Дуня, горничная Силкиныхъ—1), Холопы (Агничка—5); Шутъ Тантрисъ (Гимелла—3). *Всего — въ 12 пьесахъ — [illegible]1 разъ.*

20. Пушкарева, Вѣра Васильевна (съ 1 сентября 1898 г.).

Анжело (Тизба—5), Антигона (Антигона—3); Венеціанскій купецъ (Порція—4), Вишневый садъ (Шарлотта Ивановна—1); Равенскій боецъ (Туснельда—3), Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Гертруда, королева датская—2). *Всего—въ 6 пьесахъ 1[illegible]—разъ*

21. Рачковская, Варвара Адамовна (съ 1 сентября 1902 г.).

Горе отъ ума (1-я княжна—[illegible]); Донъ-Жуанъ (Матюрина—2), Шарлотта—1), Дѣти Ванюшина (Акулина, горничная—6), Женитьба (Агафья Тихоновна—[illegible]), Передъ зарею (Палашка, крѣпостная Андрея Ильича—6), Правда хорошо, а счастье лучше (Поликсена—2), Свадьба (Змѣюкина—7), Свои люди—сочтемся (Липочка—3), Свѣтлая личность (Лиза Ухватина—2), Холопы (Мила, [illegible]—7). *Всего—въ 10 пьесахъ [illegible]1 разъ*

22. Руничъ-Давыдова, Ирина Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).

Вишневый садъ (Варя—[illegible]), Горе отъ ума (Софья—[illegible]), Лѣсъ (Аксюша—[illegible]), Обыватели (Вѣра Павловна—[illegible]), Передъ зарею (Ксеничка—6), Равенскій боецъ (Рамис—2), Три сестры (Ольга—5), Холопы (Глафира—7). *Всего въ [illegible] пьесахъ — [illegible] разъ*

23. Савина, Марія Гавріиловна (съ 15 августа 1874 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Безъ вины виноватые (Отрадина—4; Кручинина—4); Вторая молодость (Марія Степановна Сѣткина—1); Дѣти Ванюшина (Клавдія—11); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Наталья Петровна—2), На всякаго мудреца довольно простоты (Клеопатра Львовна 11); Передъ зарею (Елена Федоровна Нератова-Дубецкая—6); Поле брани (Дарья Михаиловна-Силкина—19); Свѣтлая личность (Зимина 3); Холопы (княжна Екатерина Павловна Плавутина—Плавунцова—7). *Всего въ 9 пьесахъ—68 разъ.*

24. Славина, Елена Антоновна (съ 1 января 1895 г.).

Горе отъ ума (графиня Хрюмина — 2); Жуликъ (2-я пайщица — 17), На всякаго мудреца довольно простоты (2-я приживалка — 11); Ревизоръ (Коробкина 3); на выходахъ въ 11 пьесахъ—60 разъ. *Всего--въ 14 пьесахъ — 93 раза.*

25. Соловьева, Елена Ильинишна (съ 1 сентября 1896 г.).

Безъ вины виноватые (Отрадина 2, Шелавина 1), Волки и овцы (Купавина 2), Горе отъ ума (Горичева 5). *Всего—въ 3 пьесахъ — 10 разъ.*

26. Стравинская, Инна Александровна (съ 1 сентября 1897 г.).

Безъ вины виноватые (Шелавина—5), Венеціанскій купецъ (Нерисса—3), Горе отъ ума (Софья—4); Обыватели (Вѣра Павловна—4); Поле брани (Наташа Кирова 19), Ревизоръ (Марья Антоновна—1); Свѣтлая личность (Дарья Михайловна—3); Три сестры (Ольга—13). *Всего—въ 8 пьесахъ—52 раза.*

27. Стрѣльская, Варвара Васильевна (съ 27 марта 1857 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Дѣти Ванюшина (Арина Ивановна—11). Женитьба (Ѳекла Ивановна—2), На всякаго мудреца довольно простоты (Глумова—11), Не въ свои сани не садись (Анна Антоновна 1), Отрѣзанный ломоть (Маремьяна Никитишна, нянька—1); Правда хорошо, а счастье лучше (Мавра Тарасовна—1), Свадьба Кречинскаго (Атуева—9), Свои люди—сочтемся (Устинья Наумовна 5), въ 8 пьесахъ—41 разъ и въ 1 дивертиссементѣ—1 разъ. *Всего—42 раза.*

28. Стуколкина, Наталья Львовна (съ 1 января 1900 г.).

Анжело (черный пажъ—[illegible]), Вторая молодость (горничная 1), Горе отъ ума (6-я княжна—6), Не въ свои сани не садись (дѣвушка—1), на выходахъ въ 12 пьесахъ 79 разъ *Всего — въ 14 пьесахъ 92 раза.*

29. Субботина, Татьяна Андреевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Горе отъ ума (5-я княжна 6), Дѣти Ванюшина (Акулина [illegible]), Жуликъ (горничная Ст устовыхъ—19); Обыватели (Марина, горничная Неустроевыхъ—9); Три сестры (горничная—18); Холопы (2-я горничная—7); на выходахъ—въ 11 пьесахъ—56 разъ. *Всего—въ 17 пьесахъ—120 разъ.*

30. Сѣраковская, Христина Петровна (съ 1 августа 1894 г.).

Ревизоръ (гостья—3); Холопы (3-я горничная—7); на выходахъ—въ 13 пьесахъ—95 разъ. *Всего—въ 15 пьесахъ—105 разъ.*

31. Тиме, Елизавета Ивановна (съ 1 сентября 1908 г.).

Венеціанскій купецъ (Нерисса—3); Донъ-Жуанъ (Шарлотта—22); Коварство и любовь (Софи, камеристка—1); Красный кабачекъ (Ольга Шумихина—7); На всякаго мудреца довольно простоты (Машенька—7); Пастушка-герцогиня (Діана—3); Поле брани (Лиза Силкина—19); Равенскій боецъ (Цезонія—2); Свѣтлая личность (Ника Кракова—2). *Всего—въ 9 пьесахъ—66 разъ.*

32. Тираспольская, Надежда Львовна (съ 1 сентября 1895 г.).

Ревизоръ (Анна Андреевна—2). *Всего—въ 1 пьесѣ—2 раза.*

33. Троицкая, Антонина Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).

Анжело (Дафна, въ услуженіи у Катарины—5); Горе отъ ума (2-я княжна—6); Холопы (4-я горничная—7); на выходахъ—въ 10 пьесахъ—64 раза. *Всего—въ 13 пьесахъ—82 раза.*

34. Тхоржевская, Наталія Корнеліевна (съ 1 сентября 1910 г.

Анжело (Катарина Барагадини—5); Антигона (Исмена—3); Недоросль (Софья—2); Пастушка—герцогиня (Фениса—3); Шутъ Тантрисъ (Паранисъ, пажъ королевы—5). *Всего—въ 5 пьесахъ—18 разъ.*

35. Уварова, Ольга Уаровна (съ 1 августа 1892 г. по 1 августа 1894 г. и съ 1 сентября 1895 г.).

Горе отъ ума (графиня Хрюмина—4): Коварство и любовь (жена Миллера—9); Ромео и Джульетта (жена Капулетти—2); Старый Гейдельбергъ (фрау Рюдеръ—5); Уріэль Акоста (Эсвирь—5). *Всего—въ 5 пьесахъ—25 разъ.*

36. Ускова, Елена Михайловна (съ 1 сентября 1902 г.).

Венеціанскій купецъ (Джессика—2). *Всего—въ 1 пьесѣ—2 раза.*

37. Чарина, Вѣра Сергѣевна (съ 15 сентября 1905 г.),

На выходахъ—въ 5 пьесахъ—26 разъ.

38. Чарская, Лидія Алексѣевна (съ 1 сентября 1900 г.).

Безъ вины виноватые (Аннушка, горничная—6); Вишневый садъ (Шарлотта Ивановна—4); Горе отъ ума (графиня внучка—3, 3-я княжна—3); Лѣсъ (Улита—1); На всякаго мудреца довольно простоты (1-я приживалка—5); Отрѣзанный ломоть (Каролина Ивановна—1); Ревизоръ (гостья—2, Коробкина—2); Свадьба (Дашенька—7). *Всего—въ 8 пьесахъ—34 разъ.*

39. Чижевская, Александра Антоновна (съ 1 сентября 1897 г.).

Безъ вины виноватые (Арина Галчиха—3); Волки и овцы (Анвиса Тихоновна—2); Вторая молодость (Минодора, няня—1); Дѣти Ванюшина (Авдотья, экономка—11); Женитьба (Ирина Пантелѣевна—1); Красный кабачекъ (Повитухина—7); Лѣсъ (Улита—17); На всякаго мудреца довольно простоты (Маиева—4); Недоросль (Еремѣевна—6); Правда хорошо, а счастье лучше (Фелицата, нянька—1); Провинціалка (Васильевна, кухарка—7), Ревизоръ (унтеръ-офицерша—5); Свадьба (Настасья Тимофѣевна—7); Свои люди—сочтемся (Устинья Наумовна—1, Ѳоминишна, ключница—3); Холопы (Василиса Петровна—7). *Всего—въ 15 пьесахъ—83 раза.*

40. Шаровьева, Марія Константиновна (съ 1 іюня 1906 г.).

Безъ вины виноватые (Арина Галчиха—3); Волки и овцы (Мурзавецкая—1); Горе отъ ума (Хлестова—2); Женитьба Бѣлугина (Настасья Петровна—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Манева—7); Обыватели (Александра Антоновна—9); Передъ зарею (Анвиса—6); Правда хорошо, а счастье лучше (Мавра Тарасовна—2); Ревизоръ (Пошлепкина—5); Ромео и Джульетта (кормилица Джульетты—2); Свои люди—сочтемся (Аграфена Кондратьевна—3). *Всего—въ 11 пьесахъ—42 раза.*

41. Шувалова, Любовь Николаевна (съ 1 мая 1898 г.).

Венеціанскій купецъ (Порція—2); Вишневый садъ (Варя—2); Волки и овцы (Глафира Алексѣевна—2); Женитьба Бѣлугина (Елена Васильевна—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Машенька—4); Обыватели (Вѣра Павловна—2); Правда хорошо, а счастье лучше (Поликсена—1); Свѣтлая личность (Лида Упадкина—1); Холопы (Агничка—2). *Всего—въ 9 пьесахъ—18 разъ.*

42. Эльмина, Александра Александровна (съ 1 сентября 1906 г.).

Волки и овцы (Анвиса Тихоновна—2); Коварство и любовь (жена Миллера—1): Не въ свои сани не садись (Арина Ѳедотовна—1); Правда хорошо, а счастье лучше (Фелицата, нянька—2); Свои люди—сочтемся (Ѳоминишна, ключница—3); Старый Гейдельбергъ (фрау Дерфель—2); Три сестры (Анѳиса, нянька—18); Холопы (Евсевна—6). *Всего—въ 8 пьесахъ—35 разъ.*

### Артисты.

1. **Аполлонскій**, Романъ Борисовичъ (съ 21 мая 1881 г.).
Жуликъ (Юрій Платоновичъ Громбицкій—19): На всякаго мудреца довольно простоты (Глумовъ — 6); Обыватели (Сергѣй Петровичъ Неустроевъ — 9); Поле брани (Фролъ Мартынычъ Силкинъ — 19); Свѣтлая личность (Пилявинъ — 3); Три сестры (Вершининъ — 18). *Всего — въ 6 пьесахъ—74 раза.*

2. **Берляндтъ**, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Анжело (Анафестъ Галеофа — 9), Антигона (3-й хоревтъ—7); Венеціанскій купецъ (Соланіо—6); Вишневый садъ (Яша, молодой лакей—2); Горе отъ ума (Петрушка — 5); Донъ-Жуанъ (сомнительная личность — 21); Недоросль (Тришка, портной — 2); Пастушка-герцогиня (Фабіо—3); Ревизоръ (Люлюковъ — 5); Ромео и Джульетта (Парисъ — 2): Старый Гейдельбергъ (камергеръ, баронъ Мизингъ—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (2-й крестьянинъ, могильщикъ—5); Шутъ Тантрисъ (5-й гельскій баронъ — 8); въ 13 пьесахъ—80 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля *Всего—81 разъ.*

3. **Борисовъ**, Иванъ Владиміровичъ (съ 1 мая 1891 г. по 1 іюля 1900 г. и съ 1 сентября 1905 г.).
Антигона (4-й хоревтъ—7); Венеціанскій купецъ (Тубалъ — 6); Вишневый садъ Симеоновъ-Пищикъ—1); Вторая молодость (Шустовъ—1); Пастушка-герцогиня (Ризелло, крестьянинъ — 3); Передъ зарею (исправникъ—6)) Поле брани (Николай Ивановичъ Сомовъ—12); Правда хорошо, а счастье лучше (Глѣбъ Меркулычъ—2); Равенскій боецъ (Кай Пизонъ — 3); Ревизоръ (Абдулинъ—5); Ромео и Джульетта (Капулетти — 2); Свадьба Кречинскаго (квартальный надзиратель — 9), Свои люди—сочтемся (Большевъ — 5); Старый Гейдельбергъ (гофмаршалъ фонъ-Пассаріе — 5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (священникъ — 5), Три сестры (Кулыгинъ — 2); Уріэль Акоста (де-Сантосъ — 5). *Всего—въ 17 пьесахъ—79 разъ.*

4. **Брагинъ**, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 іюня 1878 г. по 1 сентября 1881 г. и съ 1 сентября 1901 г.).
Венеціанскій купецъ (старикъ Гоббо — 3), Горе отъ ума (Г. Д. — 6), Донъ-Жуанъ (Диманшъ—23), Мѣсяцъ въ деревнѣ (Шаафъ — 2), Недоросль (Вральманъ — 6); Отрѣзанный ломоть (1-й крестьянинъ — 1), Ревизоръ (Бобчинскій — 5); Свадьба Кречинскаго (Бекъ — 4); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (1-й крестьянинъ, могильщикъ—1), Три сестры (Ферапонтъ — 2); Холопы (Ав[illegible]мъ, [illegible]тъ—2). *Всего — въ 11 пьесахъ — [illegible] разъ.*

5. **Варламовъ**, Константинъ Александровичъ (съ 19 мая 1875 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.
Вишневый садъ (Симеоновъ-Пищикъ — 3), Волки и овцы (Чугуновъ — 4), Донъ-Жуанъ (Сганарель — 23); Лѣсъ (Карпъ — 16); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Большинцевъ—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Крутицкій — 9); Не въ свои сани не садись (Русаковъ — 1); Недоросль (Скотининъ — 6); Отрѣзанный ломоть (Тявкинъ — 1); Поле брани (Трифонъ Ильичъ Корчагинъ—12); Правда хорошо, а счастье лучше (Грозновъ — 3); Провинціалка (Ступендьевъ—4); Ревизоръ (Осипъ — 5); Свадьба Кречинскаго (Муромскій — 7); Свои люди—сочтемся (Большовъ — 1); Холопы (Венедиктъ, мажордомъ — 6). *Всего — въ 16 пьесахъ—102 раза.*

6. **Вертышевъ**, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1905 г.).
Антигона (стражъ—7); Венеціанскій купецъ (старикъ Гоббо—3); Вишневый садъ (прохожій — 1); Волки и овцы (Власъ, буфетчикъ—3); Горе отъ ума (слуга Фамусова — 6); Донъ-Жуанъ (Донъ-Карлосъ — 23); Женитьба Бѣлугина (Прохоръ, слуга Андрея Бѣлугина—2); Коварство и любовь (Вурмъ—1, камердинеръ герцога—8); Недоросль (Цифиркинъ — 6); Отрѣзанный ломоть (3-й крестьянинъ — 1). Пастушка-герцогиня (Альбано, конюшій — 3); Передъ зарею (Филька—6); Равенскій боецъ (Галлій—3); Ревизоръ (Держиморда — 5); Ромео и Джульетта (Монтекки — 2); Старый Гейдельбергъ (камергеръ фонъ-Брейтенбергъ—5). Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Марцеллъ—5); Уріэль Акоста (Ванъ-деръ-Эмбденъ — 5); Холопы (Прокофій—5); Шутъ Тантрисъ (Гиленъ—8); на выходахъ—въ 3 пьесахъ — 15, въ 20 пьесахъ—123 раза и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего — 124 раза.*

7. **Владиміровъ**, Михаилъ Александровичъ (съ 1 іюня 1903 г. по 1 января 1907 г. и съ 1 сентября 1909 г.).
Горе отъ ума (Молчалинъ — 4), Донъ-Жуанъ (Донъ-Алонзо—23); Дѣти Ванюшина (Алексѣй — 11); Жуликъ (Михаилъ Максимовичъ—19), Лѣсъ (Булановъ—5); Отрѣзанный ломоть (Филька, мальчикъ дворовый—1); Поле брани (Сергѣй Корчагинъ—18); Ромео и Джульетта (Ромео — 2). Свадьба Кречинскаго (Нелькинъ—2); Трагедія о Гамлетѣ принцѣ датскомъ (Лаэртъ — 5). *Всего въ 10 пьесахъ—90 разъ.*

8. **Всеволодскій**, Всеволодъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Антигона (Гемонъ — 7), Венеціанскій купецъ (Граціано—5, Лоренцо—1); Жуликъ (Кудяровъ — 13); Обыватели (Павелъ Петровичъ Щеголевъ — 9); Пастушка-герцогиня (Камилло — 3), Поле брани (Жоржъ Кировъ — 19); Провинціалка (Миша — 7), Ромео и Джульетта (Меркуціо—2), Старый Гейдельбергъ (Куртъ Энгельбрехтъ—5), Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Озрикъ — 5); Уріель Акоста (Іоэль — 2), Шутъ Тантрисъ (чужеземный рыцарь — 8). *Всего—въ 12 пьесахъ 86 разъ.*

9. **Гарлинъ**, Василій Адольфовичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Антигона (Тирезій — 7), Венеціанскій купецъ (принцъ Аррагонскій — 1), Вишневый садъ (прохожій — 1), Донъ-Жуанъ (нищій — 23), Не въ свои

сани не садись (Степанъ, слуга Вихорева—1); Поле брани (представитель депутаціи—17); Равенскій боецъ (Флавій Арминій—3); Ревизоръ (Уховертовъ—5); Ромео и Джульетта (Пьетро, слуга Капулетти—2); Свадьба Кречинскаго (Өедоръ, лакей Кречинскаго—9); Свѣтлая личность (Парменовъ—3); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Горацій 2, 1-й актеръ (король въ сценѣ «Мышеловки»)—2); Холопы (Ельниковъ—7); Шутъ Тантрисъ (2-й Гельскій баронъ—8). *Всего—въ 14 пьесахъ—94 раза.*

10. Ге, Григорій Григорьевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Антигона (Креонъ — 7); Венеціанскій купецъ (Шейлокъ—3); Горе отъ ума (Чацкій—2); Коварство и любовь (Вурмъ—9); Красный кабачекъ (ненавѣстный—7); Старый Гейдельбергъ (Луцъ, камердинеръ—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Клавдій, король датскій—5). *Всего—въ 7 пьесахъ—38 разъ.*

11. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 25 сентября 1880 г. по 1 іюня 1886 г. и съ 1 іюня 1888 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

Вишневый садъ (Фирсъ, лакей, старикъ—1); Дѣти Ванюшина (Александръ Егоровичъ Ванюшинъ—11); Женитьба (Подколесинъ—1); Жуликъ (Максимъ Петровичъ Стоустовъ — 17), Красный кабачекъ (князь Курмышевъ—7); Лѣсъ (Милоновъ—5); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Шпигельскій—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Мамаевъ—10); Обыватели (Василій Данилычъ Сусловъ—9); Отрѣзанный ломоть (Хааиперовъ—1); Передъ зарею (Андрей Ильичъ—6); Правда хорошо, а счастье лучше (Барабошевъ—1); Ревизоръ (Сквозникъ-Дмухановскій — 1); Свадьба Кречинскаго (Расплюевъ—9); Свѣтлая личность (Засѣка-Щекинъ—3); Три сестры (Чебутыкинъ—8). *Всего—въ 16 пьесахъ—91 разъ.*

12. Далматовъ, Василій Пантелеймоновичъ (съ 1 апрѣля 1884 г. по 1 августа 1894 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

Вишневый садъ (Гаевъ—5); Горе отъ ума (Репетиловъ—6); Лѣсъ (Несчастливцевъ—18); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Ракитинъ—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Городулинъ—5); Не въ свои сани не садись (Вихоревъ—1); Передъ зарею (графъ Алексѣй Андреевичъ Аракчеевъ—6); Провинціалка (графъ Любинъ—7); Свадьба Кречинскаго (Кречинскій—9); Свѣтлая личность (Стодолищевъ—3); Холопы (Перейденовъ—7). *Всего—въ 11 пьесахъ—69 разъ.*

13. Дарскій, Михаилъ Егоровичъ (съ 1 мая 1902 г. по 1 мая 1903 г. и съ 1 іюня 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Шейлокъ—3); Шутъ Тантрисъ (герцогъ Деновалинъ—8). *Всего — въ 2 пьесахъ—11 разъ.*

14. Долиновъ, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1908 г.).

Коварство и любовь (гофмаршалъ фонъ-Кальбъ—4); Поле брани (Гуттерманъ — 6); Свадьба (Дымба—4). *Всего—въ 3 пьесахъ—14 разъ.*

15. Ждановъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Антигона (2-й хоревтъ—7); Венеціанскій купецъ (Бассаніо—6); Вторая молодость (Чембарцевъ — 1); Недоросль (Правдинъ—6); Пастушка—герцогиня (Алессандро де-Медичи—3); Передъ зарею (Юрій Юрьевичъ Викулинъ—6); Поле брани (Дмитрій Петровичъ Кондрашевъ—19); Равенскій боецъ (Корнелій Сабинъ—2); Ревизоръ (трактирный слуга—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (призракъ—5). *Всего — въ 10 пьесахъ—60 разъ.*

16. Ильинъ, Илья Моисѣевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Антигона (вѣстникъ—6); Венеціанскій купецъ (Лоренцо—5); Лѣсъ (Булановъ—5); На всякаго мудреца довольно простоты (Курчаевъ—5); Недоросль (Милонъ—6); Равенскій боецъ (Валерій—3); Уріель Акоста (Бенъ Іохаи—5). *Всего—въ 7 пьесахъ—35 разъ.*

17. Казаринъ, Николай Михайловичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Антигона (1-й хоревтъ—3); Волки и овцы (маляръ—2); Горе отъ ума (Петрушка—1, слуга Репетилова — 6; Донъ-Жуанъ (Гусманъ — 23, Донъ-Луи—2); Сомнительная личность—2); Женитьба (Стариковъ—1); Женитьба Бѣлугина (Василій Сыромятовъ—2); Жуликъ (Кудяровъ — 6, 3-й пайщикъ—14); Отрѣзанный ломоть (Демкинъ—1); Поле брани (Александръ Николаевичъ Спѣшневъ—19); Ромео и Джульетта (Бенволіо—2); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Бернардъ—2, Гильденштернъ—3); Три сестры (1-й офицеръ—17); Шутъ Тантрисъ (Ганелунъ—8); на выходахъ—въ 3 пьесахъ—15, въ 16 пьесахъ—129 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля *Всего—130 разъ.*

18. Кіенскій, Николай Ивановичъ (съ 1 іюля 1906 г.).

Волки и овцы (Клавдій Горецкій—4); Женитьба (Стариковъ—1); Лѣсъ (Петръ—13); Поле брани (Николай Петровичъ Леонтьевъ—16); Правда хорошо, а счастье лучше (Платонъ—2); Равенскій боецъ (Гнифо—3); Свадьба Кречинскаго (Нелькинъ—7); Свои люди—сочтемся (Подхалюзинъ—4). *Всего—въ 8 пьесахъ—50 разъ.*

19. Корвинъ-Круковскій, Юрій Васильевичъ (съ 1 іюня 1886 г.).

Анжело (Анжело Малиньери—9); Волки и овцы (Беркутовъ—3); Горе отъ ума (Загорѣцкій—4); Женитьба Бѣлугина (Николай Егоровичъ Агишинъ—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Городулинъ—6); Равенскій боецъ (Цезарь Кай Калигула—3). *Всего—въ 6 пьесахъ—27 разъ.*

20. **Лаврентьевъ**, Андрей Николаевичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

Три сестры (Кулыгинъ—4). *Всего—въ 1 пьесѣ—4 раза.*

21. **Лерскій**, Иванъ Владиславовичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

Безъ вины виноватые (Миловзоровъ — 6); Горе отъ ума (Скалозубъ—6); Дѣти Ванюшина (Константинъ—11); Жуликъ (Аркадій Максимовичъ Стоустовъ—3); Коварство и любовь (гофмаршалъ фонъ-Кальбъ—4); Лѣсъ (Милоновъ—12); Передъ зарею (Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ—6); Поле брани (Левъ Александровичъ Кировъ — 19); Равенскій боецъ (Меровичъ — 3); Ревизоръ (Шпекинъ—5), Свадьба (Нюнинъ — 7); Свѣтлая личность (Зиминъ—3), Старый Гейдельбергъ (графъ фонъ-Астербергъ—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Розенкранцъ — 2); Холопы (Василій Ивановичъ Лисаневичъ — 7). *Всего — въ 15 пьесахъ—99 разъ.*

22. **Локтевъ**, Николай Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Анжело (слуга—9); Антигона (вѣстникъ—1); Венеціанскій купецъ (писецъ въ судѣ—6); Волки и овцы (Корнелій, лакей—4); Горе отъ ума (Г. N.—6); Донъ-Жуанъ (2-й слуга—23); Женитьба Бѣлугина (человѣкъ Карминыхъ—2); Жуликъ (лакей Черпатовыхъ—19); Коварство и любовь (слуга лэди Мильфордъ — 10); Красный кабачекъ (слуга князя — 7), Отрѣзанный ломоть (8-й крестьянинъ—1); Пастушка-герцогиня (молодой крестьянинъ—3), Передъ зарею (лакей—6), Поле брани (Николай Петровичъ Леонтьевъ—4, представитель депутаціи—2), Равенскій боецъ (Корнелій Сабинъ—1), Ревизоръ (Мишка, слуга городничаго—5), Ромео и Джульетта (Грегоріо, слуга Капулетти—2), Свадьба (1-й шаферъ—7); Свои люди — сочтемся (Тишка, мальчикъ — 4), Старый Гейдельбергъ (Шеллеръ, лакей—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Розенкранцъ—[illegible]); Три сестры (Родэ—18); Уріэль Акоста (слуга де-Сильвы—3), Холопы (Гришуха—7), Шутъ Тантрисъ (1-й слуга—[illegible]); на выходахъ—въ 6 [illegible]ахъ—34 р[illegible]. *Всего—въ 27 пьесахъ—200 разъ*

23. **Масальскій**, Александръ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

А[illegible] (1-й [illegible]никъ—9), Венеціанскій купецъ (Ст[illegible] Перцін—6), Волки и овцы [illegible] 1 [illegible]ъ [illegible] Чацкаг[illegible]—6), Донъ-Жуанъ (1-й слу[illegible]—[illegible]), Жуликъ [illegible] 19), Недоросль (слу[illegible] Простакова—6); Отрѣзанный ломоть (5-й к[illegible]—1), Ромео и Джульетта (А[illegible], сл[illegible] Монтекки—2), [illegible] (2-й [illegible]ръ—7), Свадьба Кречинск[illegible] (Тиш[illegible], [illegible] Муромцевыхъ—1), Свои люди—сочтемся (Ти[illegible], мальчикъ—2), Старый Гейдельбергъ [illegible]тъ—[illegible]), Трагедія о Гамлетѣ [illegible] 4 [illegible]ктеръ [illegible] Три сестры (2-й офицеръ—17), [illegible] лакей—7), Шутъ Тантрисъ (2-й [illegible] на выходахъ [illegible] *[illegible] пьесахъ [illegible] разъ.*

24. **Мейерхольдъ**, Всеволодъ Эмиліевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (принцъ Аррагонскій — 5), Три сестры (Тузенбахъ—18). *Всего — въ 2 пьесахъ—23 раза.*

25. **Мельниковъ**, Владиміръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (Леонардо, слуга Бассаніо—6); Вишневый садъ (начальникъ станціи — 1), Волки и овцы (лакей Купавиной — 4); Вторая молодость (сторожъ — 1); Горе отъ ума (слуга Хрюминой—6); Жуликъ (1-й пайщикъ—19); Коварство и любовь (слуга президента—10); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Матвѣй, слуга — 1); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Крутицкаго — 11); Не въ свои сани не садись (2-й половой — 1); Недоросль (камердинеръ Стародума—6); Отрѣзанный ломоть (6-й крестьянинъ—1); Пастушка-герцогиня (Лизено, конюшій—3), Передъ зарей (Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича—6); Поле брани (лакей Силкиныхъ—19); Ревизоръ (Пуговицынъ—5); Ромео и Джульетта (Бальтазаръ, слуга Ромео — 2), Свѣтлая личность (лакей Зиминыхъ — 3); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Корнелій—5), Уріэль Акоста (служка синагоги — 5); Холопы (Прокофій—2); Шутъ Тантрисъ (4-й Гельскій баронъ—8), на выходахъ—въ 7 пьесахъ—38; въ 26 пьесахъ — 163 раза и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—164 раза.*

26. **Надеждинъ**, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 іюня 1898 г.).

Венеціанскій купецъ (Саларино—6), Волки и овцы (столяръ—3); Горе отъ ума (слуга Горичевыхъ—6); Не въ свои сани не садись (половой въ гостиницѣ—1), Отрѣзанный ломоть (9-й крестьянинъ—1); Пастушка-герцогиня (Джуліо—3); Ромео и Джульетта (Тибальдо—2), Старый Гейдельбергъ (Гланцъ, лакей—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Гильденстернъ—2); Три сестры (Федотикъ—18), Уріэль Акост. (Іоэль—3); Холопы (обойщикъ Арсентій—1), Шутъ Тантрисъ (пастухъ—8), на выходахъ въ 5 пьесахъ—22. *Всего въ 17 пьесахъ—81 разъ.*

27. **Никольскій**, Леонидъ Яковлевичъ (съ 1 сентября 1887 г.).

Не въ свои сани не садись (Бородачевскій—1), Недоросль (Стародумъ—6), Ревизоръ (Кор[illegible]кинъ—5), Шутъ Тантрисъ (1-й Гельскій [illegible]ронъ—8). *Всего въ 4 пьесахъ [illegible] разъ*

28. **Новинскій**, Александръ Өедоро[illegible]вичъ (съ 1 іюня 1887 г.).

Антигона (1-й хор[illegible]тъ—4), Безъ вины винов[illegible]тые (Муровъ—6), Безъ протекціи (г-нъ Фу[illegible]—1), Венеціанскій купецъ (Антоніо—3), Волки и [illegible]вцы (Беркутовъ—1), Вторая молодость (Ко[illegible]стантинъ Сергѣевичъ Готовцевъ—1), Горе от[illegible] ума (Горичевъ—6), Жуликъ (Леонидъ Алекса[illegible]дровичъ Вахрунинъ—1[illegible]), Мѣсяцъ въ деревн[illegible] (Ислаевъ—2), Обыватели (Вадимъ Платоныч[illegible] Турищевъ—7), Поле брани (графъ Амуровъ—19), Равенскій боецъ (Глабріо—3), Ревизор[illegible] (Ляпкинъ-Тяпкинъ—1), Свѣтлая личность (Т[illegible] бельскій—3); Старый Гейдельбергъ (министръ фонъ-Гаукъ—5); Уріэль Акоста (Манассе Вандерстратенъ—5); Холопы (Вѣточкинъ—4). *Всего—въ 17 пьесахъ—93 раза.*

29. Озаровскій, Георгій Эрастовичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Венеціанскій купецъ (Граціано—1, Ланчелотъ Гоббо—3); Горе отъ ума (Молчалинъ—2); Донъ-Жуанъ (Пьеро, крестьянинъ—23); Женитьба (Жевакинъ—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Курчаевъ — 6); Недоросль (Митрофанъ—6); Передъ зарею (Климъ Петровичъ—1); Ревизоръ (Хлестаковъ—3); Свадьба (Апломбовъ—7); Шутъ Тантрисъ (Огринъ, шутъ короля—6). *Всего—въ 10 пьесахъ—60 разъ.*

30. Осокинъ, Александръ Ефимовичъ (съ 4 іюня 1867 г. по 1 сентября 1870 г. и съ 1 іюня 1882 г.).

Антигона (старѣйшина—7); Венеціанскій купецъ (дожъ Венеціи—6); Волки и овцы (Павлинъ Савельичъ—4); Коварство и любовь (камердинеръ герцога—2); Лѣсъ (Карпъ—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Григорій, человѣкъ Турусиной—11); Отрѣзанный ломоть (2-й крестьянинъ—1); Равенскій боецъ (Титъ Марцій — 3); Ревизоръ (Хлоповъ—5); Старый Гейдельбергъ (Рюдеръ—5); Уріэль Акоста (Бенъ Акиба—5); Шутъ Тантрисъ (3-й Гельскій баронъ—8). *Всего—въ 12 пьесахъ—59 разъ.*

31. Павловъ, Николай Леонтьевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Анжело (Гомодей — 9); Венеціанскій купецъ (принцъ Марокккскій—6); Донъ-Жуанъ (Донъ-Луи — 21); Коварство и любовь (президентъ фонъ-Вальтеръ—10); Поле брани (Николай Ивановичъ Сомовъ—7); Равенскій боецъ (Кассій Хореа—3); Ревизоръ (жандармъ—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Горацій—3); Уріэль Акоста (де-Сильва—5); Шутъ Тантрисъ (рыцарь Динасъ Лиданскій—8). *Всего—въ 10 пьесахъ—77 разъ.*

32. Пантелѣевъ, Александръ Петровичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Вишневый садъ (Епиходовъ—1); Вторая молодость (Николай Евграфовичъ Кунавинъ—2); Женитьба (Степанъ, слуга Подколесина—2); Жуликъ (Петръ Ивановичъ Хмыринъ—2); Лѣсъ (Восьмибратовъ—4); На всякаго мудреца довольно простоты (Голутвинъ—9); Поле брани (Ферапонтъ Сидоровичъ Свистунчиковъ — 19); Правда хорошо, а счастье лучше (Никандръ Мухояровъ — 3); Ревизоръ (Земляника — 4), Свадьба (Дымба—3); Старый Гейдельбергъ (Келлерманъ—5). *Всего—въ 11 пьесахъ—54 раза.*

33. Панчинъ, Петръ Семеновичъ (съ 2 іюня 1880 г.).

34. Пашковскій, Николай Христофоровичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Безъ вины виноватые (Иванъ, слуга въ гостиницѣ—6); Вишневый садъ (чиновникъ почтово-телеграфной конторы—4); Волки и овцы (Стропилинъ — 4); Вторая молодость (Поликарпъ, лакей—1); Донъ-Жуанъ (1-й слуга—21), Мѣсяцъ въ деревнѣ (Шпигельскій—1); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Мамаева—2); Недоросль (Тришка, портной — 4); Отрѣзанный ломоть (10-й крестьянинъ — 1); Поле брани (Петръ Петровичъ Пыжиковъ—18); Провинціалка (Аполлонъ, мальчикъ Ступендьева—7); Равенскій боецъ (Аперъ—3); Ревизоръ (Добчинскій—1); Свадьба (лакей—7); Свадьба Кречинскаго (Бекъ—5); Старый Гейдельбергъ (Карлъ Бильцъ—5); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (3-й актеръ (Луціанъ въ сценѣ «Мышеловки»)—5); Холопы (обойщикъ Арсентій—6); Шутъ Тантрисъ (Ивейнъ—8); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—2 раза. *Всего—въ 19 пьесахъ—111 разъ.*

35. Петровскій, Андрей Павловичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Безъ вины виноватые (Шмага—6); Безъ протекціи (г-нъ Мунъ—1); Вишневый садъ (Епиходовъ—4); Волки и овцы (Лыняевъ—2); Дѣти Ванюшина (Павелъ Сергѣевичъ Щепкинъ—11); Женитьба (Кочкаревъ—2); Жуликъ (Василій Васильевичъ Черпашовъ—19); Коварство и любовь (гофмаршалъ фонъ-Кальбъ—2); Лѣсъ (Милоновъ—1, Счастливцевъ—2); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Большинцовъ—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Крутицкій—1, Мамаевъ—1); Передъ зарею (Егорычъ, шутъ—6); Поле брани (Гуттерманъ—13); Ревизоръ (Растаковскій—5); Свадьба (Ревуновъ-Карауловъ—7); Свадьба Кречинскаго (Щебневъ—8); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Полоній—5); Три сестры (Кулыгинъ—2); Холопы (Венедиктъ, мажордомъ—1, Автономъ, солдатъ — 3); Шутъ Тантрисъ (Огринъ, шутъ короля—2). *Всего — въ 20 пьесахъ—105 разъ.*

36. Петровъ, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

37. Судьбининъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Волки и овцы (Мурзавецкій — 4); Дѣти Ванюшина (Степанъ Федоровичъ Красавинъ — 11); Женитьба Бѣлугина (Андрей Гавриловичъ Бѣлугинъ—2); Обыватели (Вадимъ Платонычъ Турищевъ—2); Три сестры (Соленый—18). *Всего—въ 5 пьесахъ—37 разъ.*

38. Усачевъ, Александръ Артемьевичъ (съ 1 мая 1889 г.).

Безъ протекціи (Викторъ, писецъ въ конторѣ—1); Венеціанскій купецъ (Ланчелоттъ Гоббо—3); Вишневый садъ (Яша; молодой лакей—3); Горе отъ ума (Загорѣцкій—2); Женитьба (Анучкинъ—2); Обыватели (Алеша, казачекъ — 9); Передъ зарею (Климъ Петровичъ — 5); Поле брани (Петръ Петровичъ Пыжиковъ — 1); Ревизоръ (Хлестаковъ — 2); Свадьба (Яша — 7); Свадьба Кречинскаго (Тишка, швейцаръ въ домѣ Муромцевыхъ — 8, Щебневъ — 1); Трагикъ по неволѣ (Мурашкинъ—2); Холопы (Мироша—7). *Всего въ 13 пьесахъ—53 раза.*

39. **Ходотовъ**, Николай Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Безъ вины виноватые (Незнамовъ — 6); Вишневый садъ (Трофимовъ — 5); Вторая молодость (Виталій—1); Красный кабачекъ (Загорскій—7); Лѣсъ (Петръ—5); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Бѣляевъ—2); Не въ свои сани не садись (Бородкинъ — 1); Отрѣзанный ломоть (Николай — 1); Поле брани (Сергѣй Корчагинъ — 1); Правда хорошо, а счастье лучше (Платонъ — 1); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (Гамлетъ — 5); Три сестры (Прозоровъ — 18); Шутъ Тантрисъ (пришлый болящій, пришлый шутъ—8). *Всего—въ 13 пьесахъ—61 разъ.*

40. **Шаповаленко**, Николай Петровичъ (съ 19 марта 1880 г.).

Вишневый садъ (Фирсъ, лакей, старикъ — 4); Волки и овцы (маляръ — 2); Лѣсъ (Счастливцевъ — 16), Не въ свои сани не садись (Маломальскій—1); Недоросль (Кутейкинъ—6); Правда хорошо, а счастье лучше (Барабошевъ — 2); Ревизоръ (Добчинскій — 4); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (1-й крестьянинъ, могильщикъ — 4); Три сестры (Ферапонтъ, сторожъ изъ земской управы — 16), Холопы (Автономъ, солдатъ—2). *Всего—въ 10 пьесахъ—57 разъ.*

41. **Щепкинъ**, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Анжело (2-й священникъ — 9), Венеціанскій купецъ (Бальтазаръ, слуга Порціи — 6), Волки и овцы (крестьянинъ — 4); Вторая молодость (писарь — 1). Горе отъ ума (слуга Скалозуба — 6); Жуликъ (2-й пайщикъ—19), Мѣсяцъ въ деревнѣ (Матвѣй, слуга — 1); Отрѣзанный ломоть (7-й крестьянинъ — 1), Равенскій боецъ (Целій, привратникъ — 3), Ревизоръ (Гибнеръ — 5); Ромео и Джульетта (Самсонъ, слуга Капулетти—2). Старый Гейдельбергъ (Рейтеръ, лакей — 5); Уріэль Акоста (Симонъ, слуга Манасса — 5); Холопы (рабочій — 7), на выходахъ въ 5 пьесахъ—23; въ 18 пьесахъ—97 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—98 разъ*

42. **Юрьевъ**, Юрій Михайловичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Анжело (Родольфъ—[illegible]). Горе отъ ума (Чацкій—4), Донъ-Жуанъ (Донъ-Жуанъ — 23), Жуликъ (Аркадій Максимовичъ Стоустовъ — 16); Коварство и любовь (Фердинандъ — 10), Красный кабачекъ (Смоляковъ—7), Лѣсъ (Булановъ — [illegible]). На всякаго мудреца довольно простоты (Глумовъ—5), Передъ зарею (Аристидъ Николаевичъ Би[illegible]вичъ — 6), Равенскій боецъ (Тумеликъ — 3), Старый Гейдельбергъ (Карлъ Генрихъ, наслѣдный принцъ Саксенъ-Карлсбургскій — 5), Уріэль Акоста (Уріэль Акоста — 5), Холопы (князь Платонъ — 7), Шутъ Тантрисъ (Маркъ, король Корнуэльскій — [illegible]). *Всего—въ 14 пьесахъ—11[illegible] разъ.*

43. **Яковлевъ**, Кондратъ Николаевичъ (съ 15 февраля 1906 г.).

Безъ вины виноватые (Дудукинъ — 2); Вишневый садъ (Симеоновъ-Пищикъ—1); Вторая молодость (Егоръ Александровичъ Парусовъ — 1); Горе отъ Ума (князь Тугоуховскій — 6); Женитьба (Яичница — 2); Женитьба Бѣлугина (Гаврила Пантелеичъ Бѣлугинъ—2); Жуликъ (Максимъ Петровичъ Стоустовъ—2, Петръ Ивановичъ Амыринъ—17), Коварство и любовь (Миллеръ—10); Лѣсъ (Бодаевъ—18); Недоросль (Простаковъ — 6); Передъ зарею (старикъ изъ Грузина—6); Поле брани (Трифонъ Ильичъ Корчагинъ — 7, Федулъ — 12); Провинціалка (Ступендьевъ — 1); Ревизоръ (Земляника — 1, Сквозникъ-Дмухановскій — 4); Ромео и Джульетта (Лоренцо — 2); Свадьба (Жигаловъ — 7); Свои люди — сочтемся (Ризположенскій — 6), Старый Гейдельбергъ (докторъ Ютнеръ—5); Трагикъ по неволѣ (Толкачевъ — 1); Три сестры (Чебутыкинъ — 10); Холопы (князь Александръ Павловичъ—7) *Всего—въ 21 пьесѣ—136 разъ.*

44. **Яковлевъ**, Николай Георгіевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (Антоніо — 3); Вишневый садъ (начальникъ станціи — 4); Горе отъ ума (швейцаръ—6); Жуликъ (Бакалинскій — 19), На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Мамаева—9); Отрѣзанный ломоть (4-й крестьянинъ — 1); Передъ зарею (дворецкій — 6); Поле брани (лакей Кировыхъ — 19); Провинціалка (лакей графа — 7) Равенскій боецъ (Кейксъ — 3), Ревизоръ (Свистуновъ—5); Ромео и Джульетта (Эскалъ, герцогъ Веронскій — 2), Свадьба (Мозговой—7); Свѣтлая личность (Банпурно—3), Старый Гейдельбергъ (фонъ-Ведель — 5); Уріэль Акоста (Рувимъ—5), Холопы (1-й лакей — 7), на выходахъ — въ 1 пьесѣ — 6 разъ. *Всего—въ 17 пьесахъ—117 разъ.*

45. **Яковлевъ**, Степанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г. по 24 сентября 1896 г. и съ 28 сентября 1898 г.).

Безъ вины виноватые (Дудукинъ — 4), Вишневый садъ (Лопахинъ—5); Волки и овцы (Лыняевъ — 2); Горе отъ ума (Фамусовъ — 6), Женитьба (Подколесинъ — 1), Лѣсъ (Восьмибратовъ — 14) На всякаго мудреца довольно простоты (Голутвинъ — 2), Правда хорошо, а счастье лучше (Глѣбъ Меркулычъ — 1), Провинціалка (Ступендьевъ — 2), Ревизоръ (Ляпкинъ-Тяпкинъ — 1), Свадьба Кречинскаго (Муромскій — 2), Свои люди сочтемся (Подхалюзинъ — 2); Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ (1-й актеръ (король въ сценѣ «Мышеловки») — 3), Три сестры (Кулыгинъ — 10), Холопы ([illegible]ѣточкинъ — 3) *Всего—въ 1[illegible] пьесахъ—[illegible]8 разъ*

# Русская оперная труппа.

### Главный режиссеръ.

Тартаковъ, Іоакимъ Викторовичъ (съ 20 августа 1882 г. по 20 августа 1884 г. и съ 1 сентября 1894 г.).

### Режиссеры:

1. Морозовъ, Александръ Яковлевичъ (съ 27 марта 1857 г.).

2. Мельниковъ, Петръ Ивановичъ (съ 1 мая 1909 г.).

3. Мейерхольдъ, Всеволодъ Эмильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

### Завѣдывающій сценою.

Палечекъ, Іосифъ Іосифовичъ (съ 15 апрѣля 1870 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

### Библіотекарь.

Пилипасъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 августа 1896 г.).

### Суфлеры:

1. Гулевичъ, Николай Евграфовичъ (съ 1 января 1899 г.).

2. Сафоновъ, Николай Матвѣевичъ (съ 1 декабря 1896 г.).

### Хормейстеры:

1. Бернарди, Александръ Александровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

2. Казаченко, Георгій Александровичъ (съ 1 августа 1883 г.).

### Прикомандированные къ режиссерскому управленію:

1. Кравченко, Василій Алексѣевичъ (артистъ) (съ 1 сентября 1896 г.).

2. Малышева, Елена Норбертовна (отст. хористка) (съ 1 августа 1882 г.).

3. Мещеряковъ, Василій Степановичъ (и. о. письмоводителя и пом. режиссера) (съ 1 ноября 1902 г.).

### Артистки:

1. Аксакова, Наталія Александровна (съ 1 сентября 1910 г.).

Капитанская дочка (Императрица Екатерина II—3); Пиковая дама (Полина—1, Миловзоръ—2); Фаустъ (Зибель—5). *Всего — въ 3 операхъ — 11 разъ.*

2. Больска, Аделаида Юльевна (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1893 г. и съ 15 октября 1897 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.

Валкирія (Зиглинда — 3); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—7); Капитанская дочка (Маша—2); Лоэнгринъ (Эльза—3); Тангейзеръ (Елизавета—4); Фаустъ (Маргарита — 2). *Всего — въ 6 операхъ—21 разъ.*

3. Бронская, Евгенія Адольфовна (съ 1 сентября 1910 г.).

Гугеноты (Маргарита—5); Карменъ (Микаэла — 1); Лакмэ (Лакмэ—3); Риголетто (Джильда—1); Ромео и Джультта (Джульетта — 1); Травіата (Віолетта—2); Фаустъ (Маргарита—3). *Всего—въ 7 операхъ—16 разъ.*

4. Будкевичъ, Марія Яковлевна (съ 1 сентября 1897 г.).

Валкирія (Гельмвига—2); Гибель боговъ (норна—2); Гугеноты (Маргарита—4); Жизнь за Царя (Антонида—2); Зигфридъ (голосъ птички—1); Золото Рейна (Воглинда — 2). *Всего — въ 6 операхъ—13 разъ.*

5. Валицкая, Марта Генриховна (съ 1 сентября 1910 г.).

Аида (Аида—5); Валкирія (Брунгильда—1); Гугеноты (Валентина—3); Князь Игорь (Ярославна—2); Мазепа (Марія—1); Пиковая дама (Лиза—3). *Всего—въ 6 операхъ—15 разъ.*

6. Гвоздецкая, Александра Андреевна (съ 1 сентября 1909 г.).

Борисъ Годуновъ (Ксенія—3); Валкирія (Зиглинда—1); Демонъ (Тамара—2); Капитанская дочка (Маша—1); Корделія (Корделія—1); Майская ночь (панночка—8); Пиковая дама (Лиза—3). *Всего—въ 7 операхъ—19 разъ.*

7. Дювернуа, Екатерина Владиміровна (съ 1 сентября 1899 г.).

Борисъ Годуновъ (крестьянка—6); Гибель боговъ (норна—1); Гугеноты (пажъ—7); Дубровскій (дама—4); Князь Игорь (няня Ярославны —

2); Корделія (Джіованна—2); Лакмэ (Роза—2); Майская ночь (воронъ—12); Манонъ (Розалинда—2, Жавотта—2); Пиковая дама (горничная Маша—6); Риголетто (Джіованна—3); Травіата (Аннина—4) *Всего — въ 12 операхъ — 51 разъ.*

8. Забѣлла, Надежда Ивановна (съ 1 сентября 1904 г.).

Золото Рейна (Фрейя—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 розъ.*

9. Захарова, Дарья Федоровна (съ 1 сентября 1910 г.).

Борисъ Годуновъ (хозяйка корчмы—2); Валкирія (Швертлейта—2 и Зигруна—2); Демонъ (геній добра—1); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—7, Филиппьевна—1); Золото Рейна (Эрда—2); Капитанская дочка (Василиса Егоровна—2); Майская ночь (свояченица—5); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Алконостъ—3). *Всего—въ 8 операхъ—27 разъ.*

10. Збруева, Евгенія Ивановна (съ 1 января 1894 г.).

Борисъ Годуновъ (хозяйка корчмы—4); Дубровскій (Егоровна—1); Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна—5); Жизнь за Царя (Ваня—8); Зигфридъ (Эрда—4); Золото Рейна (Эрда—2); Капитанская дочка (Василиса Егоровна—1); Князь Игорь (Кончаковна—4); Майская ночь (свояченица—7); Пиковая дама (графиня—1); Риголетто (Магдалина—2). *Всего—въ 11 операхъ — 39 разъ.*

11. Иванова, Елизавета Александровна (съ 1 сентября 1900 г.).

Аида (жрица—6); Валкирія (Зигруна—2, Ортлинда—2); Гугеноты (придворная дама—1, дѣвушка-католичка—9, пажъ—4); Золото Рейна (Воглинда—1, Фрейя—2); Карменъ (Фраскита — 2); Князь Игорь (няня Ярославны—5); Лакмэ (Роза—7, Элленъ—2); Майская ночь (насѣдка—8), Манонъ (Пуссатта—1); Пиковая дама (Прилѣпа—3); Риголетто (пажъ—2). *Всего — въ 11 операхъ—58 разъ.*

12. Катульская, Елена Клементьевна (съ 1 сентября 1909 г.).

Валкирія (Гельмвига — 2); Зигфридъ (голосъ птички—1); Золото Рейна (Фрейя—1); Лакмэ (Лакмэ—4), Риголетто (Джильда—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Сиринъ—5) *Всего—въ 6 операхъ—14 разъ.*

13. Коваленко, Марія Владиміровна (съ 1 мая 1908 г.).

Борисъ Годуновъ (Ксенія—3), Валкирія (Ортлинда—2), Гибель боговъ (Воглинда—2); Гугеноты (Урбанъ—1), Дубровскій (Таня—4), Жизнь за Царя (Антонида—5), Зигфридъ (голосъ птички—2), Карменъ (Микаэла—2); Майская ночь (панночка—4), Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Сиринъ—5) *Всего—въ 10 операхъ—33 раза.*

14. Кузнецова, Марія Николаевна (съ 1 сентября 1905 г.).

Демонъ (Тамара — 5); Дубровскій (Маша—1); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—3); Манонъ (Манонъ—2); Ромео и Джульетта (Джульетта—3); Травіата (Віолетта—3); Фаустъ (Маргарита—4). *Всего—въ 7 операхъ—21 разъ.*

15. Ланская, Надежда Михайловна (съ 1 сентября 1905 г.).

Валкирія (Вальтраута — 4); Гибель боговъ (норна—3); Гугеноты (придворная дама—10); Демонъ (няня Тамары—4); Золото Рейна (Вельгунда—2); Корделія (Андреино—2); Майская ночь (мачиха—6); Пиковая дама (гувернантка—2); Риголетто (графиня Чепрано—2); Ромео и Джульетта (Стефано—2); Травіата (Флора—6). *Всего—въ 11 операхъ—42 раза.*

16. Марковичъ, Марія Эдуардовна (съ 1 сентября 1900 г.).

Аида (Амнерисъ—4); Борисъ Годуновъ (Марина Мнишекъ—2); Валкирія (Фрика—3); Гибель боговъ (Вальтраута—3); Гугеноты (Урбанъ — 7); Золото Рейна (Фрика—3); Мазепа (Любава—3); Майская ночь (Ганна — 5); Пиковая дама (Полина—4); Ромео и Джульетта (Стефано—3); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (отрокъ — 9); Тристанъ и Изольда (Брангена—1); Фаустъ (Зибель — 3). *Всего — въ 13 опрохъ—50 разъ.*

17. Михайлова, Марія Александровна (съ 1 сентября 1892 г.).

Гибель боговъ (Воглинда—2). *Всего—въ 1 оперѣ—2 раза.*

18. Николаева, Елена Николаевна (съ 1 марта 1908 г.).

Аида (Аида—1); Гибель боговъ (Гутруна — 4); Зигфридъ (Брунгильда — 1); Капитанская дочка (Авдотья Васильевна—3); Князь Игорь (Ярославна—5); Лоэнгринъ (Ортруда—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи Февронія — 7); Тангейзеръ (Венера—1). *Всего въ 8 операхъ—23 раза.*

19. Носилова, Юлія Николаевна (съ 1 декабря 1893 г.).

Валкирія (Гримгерда — 4); Гибель боговъ (Вельгунда—4), Демонъ (геній добра—1); Князь Игорь (половецкая дѣвушка — 4); Лакмэ (Маллика—7); Пиковая дама (Миловзоръ—2); Риголетто (Магдалина—1). Ромео и Джульетта (Стефано—1). Тангейзеръ (пастухъ—4). *Всего—въ 9 опрохъ—28 разъ*

20. Панина, Антонина Ивановна (съ 1 сентября 1900 г.).

Борисъ Годуновъ (мамка — 6), Валкирія (Россвейса—4, Фрика—1); Гибель боговъ (норна—3), Гугеноты (придворная дама—1), Демонъ (няня Тамары—3); Евгеній Онѣгинъ (Ларина—11), Золото Рейна (Вельгунда—2), Карменъ (Мерседесъ—1); Князь Игорь (половецкая дѣвушка — 4); Лакмэ (мистриссъ Бентсонъ — 5, Маллика — 2); Майская ночь (мачиха — 4); Манонъ (Розетта—2); Пиковая дама (гувернантка—4); Ромео и Джульетта (Гертруда—6); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (отрокъ — 1); Травіата (Аннина — 2); Фаустъ (Марта—9). *Всего—въ 17 операхъ—71 разъ.*

21. Петренко, Елизавета Θеодоровна (съ 1 сентября 1905 г.).
Аида (Амнерисъ—5); Борисъ Годуновъ (Марина Мнишекъ — 4); Гибель боговъ (Флосхильда—2, Вальтраута—1); Демонъ (геній добра—5); Дубровскій (Егоровна — 3); Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна — 1); Золото Рейна (Флосхильда — 2, Фрика—1); Князь Игорь (Кончаковна 3); Корделія (Уберта — 1); Майская ночь (Ганна — 7); Пиковая дама (Полина — 1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ (Алконостъ—7). *Всего — въ 12 операхъ—43 раза.*

22. Славина, Марія Александровна (съ 14 мая 1877 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.
Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна — 4); Корделія (Уберта—1); Мазепа (Любовь—3); Пиковая дама (графиня—5). *Всего—въ 4 операхъ—13 разъ.*

23. Слатина, Елена Викторовна (съ 1 мая 1898 г.).
Гибель боговъ (норна—2); Гугеноты (придворная дама—10, дѣвушка-католичка—2), Золото Рейна (Воглинда — 1); Карменъ (Фраскита—1)) Лакмэ (Элленъ — 7); Майская ночь (насѣдка — 4); Манонъ (Пуссэтта — 1); Пиковая дама (Прилѣпа—3); Риголетто (графиня Чепрано—1). *Всего—въ 9 операхъ—32 раза.*

24. Тугаринова, Клавдія Алексѣевна (съ 1 августа 1902 г.).
Борисъ Годуновъ (Θеодоръ — 6); Валкирія (Швертлейта—2); Гибель боговъ (норна—1, Флосхильда—2); Евгеній Онѣгинъ (Ольга 4); Золото Рейна (Флосхильда—2); Лакмэ (мистриссъ Бентсонъ—4); Пиковая дама (Миловзоръ—2); Фаустъ (Зибель—2, Марта—1). *Всего — въ 8 операхъ—26 разъ.*

25. Фигнеръ, Медея Ивановна (съ 1 сентября 1887 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.
Валкирія (Брунгильда—3); Гибель боговъ (Брунгильда—2); Гугеноты (Валентина—3); Дубровскій (Маша—1); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—1); Карменъ (Карменъ—3); Корделія (Корделія—1). *Всего—въ 7 операхъ—14 разъ.*

26. Черкасская, Маріанна Борисовна (съ 1 сентября 1900 г.).
Гибель боговъ (Брунгильда — 2); Дубровскій (Маша—2); Зигфридъ (Брунгильда 3); Лоэнгринъ (Ортруда—3); Мазепа (Марія—5); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Февронія—3); Тангейзеръ (Венера—3). *Всего—въ 7 операхъ—21 разъ.*

27. Южина, Наталья Степановна (съ 1 сентября 1901 г. по 1 сентября 1906 г. и съ 1 сентября 1910 г.).
Гугеноты (Валентина—2); Тристанъ и Изольда (Изольда—1). *Всего—въ 2 операхъ—3 раза.*

### Гастролировали:

1. Корсова.
Гугеноты (Маргарита—1); Лакмэ (Лакмэ—1). *Всего—въ 2 операхъ—2 раза.*

2. Феаръ.
Аида (Аида—3); Гугеноты (Валентина—3); Ромео и Джульетта (Джульетта—1); Фаустъ (Маргарита 1). *Всего—въ 4 операхъ—8 разъ.*

### Дебютировали:

1. Сандра Белингъ.
Риголетто (Джильда—1).

2. Владимірова.
Ромео и Джульетта (Джульетта—1).

### Участіе хористокъ:

1. Кузьмина, Елизавета Ивановна.
Гугеноты (дѣвушка изъ народа—11). *Всего — въ 1 оперѣ—11 разъ.*

2. Клюкина, Ольга Александровна.
Майская ночь (мачиха—2). *Всего—въ 1 оперѣ 2 раза.*

### Артисты:

1. Александровичъ, Александръ Доримидонтовичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Борисъ Годуновъ (юродивый—5, ближній бояринъ—1); Демонъ (князь Синодалъ—3); Золото Рейна (Фро—4); Капитанская дочка (Чумаковъ—2, Петръ Андреевичъ—1); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—1); Лакмэ (хаджи—8); Майская ночь (Левко—5); Ромео и Джульетта (Тебальдо—6); Тангейзеръ (Вальтеръ—3). *Всего—въ 9 операхъ—39 разъ.*

2. Алчевскій, Иванъ Алексѣевичъ (съ 20 сентября 1910 г.).
Аида (Радамесъ — 2); Гугеноты (Рауль — 4); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ—1); Ромео и Джульетта (Ромео—3); Тангейзеръ (Вальтеръ—3). *Всего—въ 5 операхъ—13 разъ.*

3. Андреевъ 1-й, Павелъ Захаровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Аида (Амонасро 1); Борисъ Годуновъ (Борисъ Годуновъ—4); Гибель боговъ (Гунтеръ—1); Демонъ (Демонъ—3); Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ—9); Карменъ (Эскамилло—3); Князь Игорь (Игорь Святославовичъ — 4); Корделія (Орсо—1); Мазепа (князь Кочубей 2); Майская

ночь (Калениκъ—3); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Ѳедоръ Поярокъ—4); Тангейзеръ (Вольфрамъ—2); Травіата (Жоржъ Жермонъ—1); Фаустъ (Валентинъ—1). *Всего—въ 14 операхъ—39 разъ.*

4. Андреевъ 2-й, Николай Васильевичъ (съ 1 мая 1909 г.).

Борисъ Годуновъ (князь Шуйскій—6); Демонъ (князь Синодалъ—1); Дубровскій (Дефоржъ—4); Евгеній Онѣгинъ (Трике—1); Зигфридъ (Миме—2); Золото Рейна (Миме—3); Капитанская дочка (Дорофей—1); Князь Игорь (Овлуръ—7); Мазепа (Искра—3); Майская ночь (Винокуръ—2); Манонъ (де-Марфонтэнъ—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (1-й изъ лучшихъ людей—4); Тристанъ и Изольда (Мелотъ—1). *Всего—въ 13 операхъ—36 разъ.*

5. Арсеньевъ, Константинъ Леонтьевичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Борисъ Годуновъ (ближній бояринъ—4); Евгеній Онѣгинъ (крестьянинъ—9); Жизнь за Царя (крестьянинъ—6); Капитанская дочка (Чумаковъ—1); Лакмэ (хаджи—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (1-й изъ лучшихъ людей—6); Травіата (Гастонъ де-Леторьеръ—5). *Всего—въ 7 операхъ—32 раза.*

6. Большаковъ, Николай Аркадьевичъ (съ 1 мая 1906 г.).

Борисъ Годуновъ (Самозванецъ—3); Дубровскій (Владиміръ—1); Карменъ (Донъ-Хозе—2); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—2); Лакмэ (Джеральдъ—3); Мазепа (Андрей—1); Майская ночь (Левко—4); Пиковая дама (Германъ—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (княжичъ Всеволодъ—7); Травіата (Альфредъ Жермонъ—3). *Всего—въ 10 операхъ—27 разъ.*

7. Боссэ, Гуальтеръ Антоновичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Аида (Рамфисъ—7); Борисъ Годуновъ (Рангони—6); Валкирія (Вотанъ—2); Гугеноты (Сенъ-Бри—6), Демонъ (князь Гудалъ—5); Дубровскій (Андрей Дубровскій—2); Евгеній Онѣгинъ (князь Греминъ—2); Жизнь за Царя (Иванъ Сусанинъ—3); Зигфридъ (путникъ—3); Золото Рейна (Вотанъ—2); Капитанская дочка (вожатый Пугачевъ—1); Лакмэ (Нилаканта—1); Риголетто (Спарафучиле—1); Ромео и Джульетта (братъ Лоренцо—1); Тангейзеръ (ландграфъ—1); Фаустъ (Мефистофель—7) *Всего—въ 16 операхъ—50 разъ.*

8. Бухтояровъ, Дмитрій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Князь Игорь (Скула—2). *Всего—въ 1 оперѣ—2 раза.*

9. Бѣлянинъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Борисъ Годуновъ (Никитичъ, приставъ—5); Гугеноты (Марсель—6), Демонъ (князь Гудалъ—2); Зигфридъ (Фафнеръ—2); Золото Рейна (Фазольтъ—1); Капитанская дочка (Андрей Петровичъ Гриневъ—2); Князь Игорь (Кончакъ—3); Майская ночь (голова—4); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Бѣдяй—10). *Всего—въ 9 операхъ—35 разъ.*

10. Виттингъ, Евгеній Эдуардовичъ (съ 1 мая 1909 г.).

Аида (Радамесъ—5); Корделія (Беппо—1); Фаустъ (Фаустъ—5). *Всего — въ 3 операхъ — 11 разъ.*

11. Григоровичъ, Иванъ Стахіевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Аида (Царь—6); Борисъ Годуновъ (Никитичъ, приставъ—1); Гугеноты (ночной стражъ — 6); Демонъ (старый слуга—5); Дубровскій (засѣдатель—4); Золото Рейна (Фафнеръ—2); Капитанская дочка (Потапъ—1); Корделія (Югурта Сарачини — 1); Мазепа (Орликъ — 1); Манонъ (графъ де-Гріе—1); Пиковая дама (Суринъ—6); Риголетто (графъ Монтероне — 3); Ромео и Джульетта (герцогъ Веронскій—6); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ (Бурундай—1); Тангейзеръ (Битерольфъ—3); Травіата (маркизъ д'Обиньи—6). *Всего—въ 16 операхъ—53 раза.*

12. Гулевичъ, Николай Евграфовичъ (онъ же и суфлеръ) (съ 1 января 1899 г.).

Гугеноты (капуцинъ—11); Дубровскій (приказный—4). *Всего—въ 2 операхъ—15 разъ.*

13. Давыдовъ, Александръ Моисеевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Валкирія (Зигмундъ — 1); Дубровскій (Владиміръ—2); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—1); Зигфридъ (Миме—2); Золото Рейна (Логе—1); Мазепа (Андрей—5); Пиковая дама (Германъ—2) *Всего—въ 7 операхъ—14 разъ.*

14. Довѣринъ-Кравченко, Василій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Борисъ Годуновъ (ближній бояринъ—1); Дубровскій (Гришка—1); Манонъ (игрокъ—2); Риголетто (придверникъ—3); Травіата (Гастонъ де-Латорьеръ—1). *Всего—въ 5 операхъ—10 разъ.*

15. Ершовъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 мая 1895 г.).

Валкирія (Зигмундъ—3); Гибель боговъ (Зигфридъ—2), Гугеноты (Рауль—2); Зигфридъ (Зигфридъ—2); Золото Рейна (Логе—3), Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—1). Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Гришка Кутерьма — 10); Тангейзеръ (Тангейзеръ—3); Тристанъ и Изольда (Тристанъ—1). *Всего—въ 9 операхъ — 27 разъ.*

16. Залевскій, Сигизмундъ Сигизмундовичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Пиковая дама (Елецкій — 1); Ромео и Джульетта (Меркуціо—1), Травіата (Жоржъ Жермонъ—4), Фаустъ (Валентинъ—1) *Всего—въ 4 операхъ—7 разъ.*

17. Ивановъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 1 мая 1889 г.).

Аида (гонецъ — 9); Борисъ Годуновъ (бояринъ Хрущовъ — 6); Гугеноты (Козе—11, капуцинъ—11); Дубровскій (1-й приказный — 4); Жизнь за Царя (крестьянинъ—2); Капитанская дочка (Максимычъ—3); Корделія (монахъ—2); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—4); Мазепа (Искра—3); Манонъ (солдатъ—2, игрокъ—2); Пиковая дама (Чаплинскій — 6, распорядитель—6); Риголетто (Борса — 3); Ромео и Джульетта (Бенволіо — 6); Тангейзеръ (Шрейберъ—4); Травіата (слуга—5). *Всего—въ 15 операхъ—89 разъ.*

18. Касторскій, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

Борисъ Годуновъ (Пименъ—5); Гугеноты (Сенъ-Бри—5); Евгеній Онѣгинъ (князь Греминъ — 6); Жизнь за Царя (Иванъ Сусанинъ—3); Капитанская дочка (Андрей Петровичъ Гриневъ — 1); Лакмэ (Нилаканта — 2); Лоэнгринъ (Гейнрихъ Птицеловъ — 4); Ромео и Джульетта (братъ Лоренціо—4); Тангейзеръ (ландграфъ—3). *Всего — въ 9 операхъ—33 раза.*

19. Лабинскій, Андрей Марковичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Демонъ (князь Синодалъ—2); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій — 6); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ — 5); Капитанская дочка (Петръ Андреевичъ—2); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—4); Корделія (Беппо—1); Лакмэ (Джеральдъ—3) Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—2); Риголетто (герцогъ—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (княжичъ Всеволодъ—3); Тангейзеръ (Вальтеръ — 1); Тристанъ и Изольда (матросъ — 1); Фаустъ (Фаустъ — 2). *Всего — въ 13 операхъ—33 раза.*

20. Лосевъ, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Борисъ Годуновъ (Андрей Щелкаловъ, думный дьякъ—6); Гибель боговъ (Альберихъ—2); Гугеноты (ночной стражъ — 5); Евгеній Онѣгинъ (Зарѣцкій—8); Золото Рейна (Доннеръ—2); Капитанская дочка (Савельичъ—3); Карменъ (Данкайро — 3); Князь Игорь (Скула — 2); Корделія (Угоне—1); Лакмэ (Фридрихъ—9); Майская ночь (писарь—12); Манонъ (де-Бретиньи—2); Пиковая дама (Елецкій — 5); Ромео и Джульетта (Капулетто — 6); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (гусляръ—7); Травіата (докторъ Гренвиль—6), *Всего—въ 16 операхъ—79 разъ.*

21. Маркевичъ, Николай Филимоновичъ (съ 1 февраля 1897 г.).

Борисъ Годуновъ (Черняковскій — 6); Гугеноты (Мореверъ—11); Дубровскій (Антонъ—4, исправникъ—4); Евгеній Онѣгинъ (Зарѣцкій—3); Жизнь за Царя (начальникъ польскаго отряда — 7, гонецъ польскій—8); Золото Рейна (Доннеръ—1); Карменъ (Моралесъ — 3); Корделія (Баптистъ—2); Лакмэ (предсказатель — 9); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—4); Майская ночь (писарь—12); Манонъ (солдатъ — 2, крупье—2); Пиковая дама (Златогоръ—6); Риголетто (графъ Чепрано—3); Ромео и Джульетта (Парисъ — 6); Травіата (баронъ Дюфоль—6); Тристанъ и Изольда (кормчій—1); Фаустъ (Вагнеръ—11) *Всего—въ 18 операхъ—117 разъ.*

22. Павловъ, Павелъ Яковлевичъ (съ 1 марта 1908 г.).

Аида (Рамфисъ—2); Борисъ Годуновъ (Пименъ—1); Гибель боговъ (Хагенъ — 1); Князь Игорь (Скула — 3); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (князь Юрій Всеволодовичъ—5). *Всего—въ 5 операхъ—12 разъ.*

23. Преображенскій, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 1 января 1901 г. и съ 1 августа 1907 г.).

Аида (царь—3); Борисъ Годуновъ (Ловицкій—6); Гибель боговъ (Альберихъ—1); Гугеноты (Мерю—11, капуцинъ—11); Дубровскій (Архипъ 4); Евгеній Онѣгинъ (ротный — 11); Жизнь за Царя (начальникъ польскаго отряда 8); Золото Рейна (Фазольтъ—1); Капитанская дочка (Потапъ—2); Карменъ (Цунига—3; Корделія (Угоне—1); Манонъ (хозяинъ гостинницы — 2); Пиковая дама (Нарумовъ—6); Риголетто (Спорафучиле — 2); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (2-й изъ лучшихъ людей—10). *Всего—въ 15 операхъ—82 раза.*

24. Пустовойтъ, Гавріилъ Владиміровичъ (съ 1 мая 1905 г.).

Борисъ Годуновъ (Митюха—6); Гугеноты (Рецъ—11); Демонъ (старый слуга—2); Зигфридъ (Фафнеръ—1); Золото Рейна (Доннеръ—1); Капитанская дочка (ефрейторъ—3); Корделія (глашатай—2); Лакмэ (Кураваръ — 9); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ — 4); Манонъ (конвойный сержантъ — 2. полисменъ 2); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (нищій—запѣвало — 10). Тангейзеръ (фонъ-Цветеръ—4). *Всего—въ 12 операхъ—57 разъ.*

25. Ростовскій, Николай Абрамовичъ (съ 1 сентября 1911 г.).

Аида (Радамесъ—1); Гугеноты (Рауль—1); Дубровскій (Владиміръ — 1). *Всего—въ 3 операхъ—3 раза.*

26. Сафоновъ, Николай Матвѣевичъ (съ 1 декабря 1896 г.),

Гугеноты (Буа-Розе—11). *Всего—въ 1 оперѣ—11 разъ.*

27. Севастьяновъ, Василій Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Аида (Радамесъ 1); Борисъ Годуновъ (Самозванецъ—3); Карменъ (Донъ-Хозе—1); Пиковая дама (Германъ — 3); Тангейзеръ (Тангейзеръ — 1). *Всего—въ 5 операхъ—9 разъ.*

28. Серебряковъ, Константинъ Терентьевичъ (съ 2 мая 1887 г.).

Борисъ Годуновъ (Варлаамъ—5); Валкирія (Гундингъ — 2); Дубровскій (Андрей Дубровскій—2);

Зигфридъ (Фафнеръ — 1); Золото Рейна (Фафнеръ—2); Корделія (епископъ — 2); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Бурундай—9). *Всего — въ 7 операхъ—23 раза.*

29. Сибиряковъ, Левъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1902 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 мая 1909 г.).

Валкирія (Вотанъ—1); Зигфридъ (путникъ — 1); Золото Рейна (Вотанъ—2); Лакмэ (Нилаканта—4); Ромео и Джульетта (братъ Лоренцо—1); Тристанъ и Изольда (Маркъ, король — 1); Фаустъ (Мефистофель — 1). *Всего — въ 7 операхъ — 11 разъ.*

30. Смирновъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Аида (Амонасро—2); Гугеноты (Неверъ—4); Демонъ (Демонъ—1); Дубровскій (Троекуровъ—3); Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ — 2); Зигфридъ (Альберихъ — 1); Золото Рейна (Альберихъ — 2); Капитанская дочка (Швабринъ — 3); Князь Игорь (Владиміръ Ярославовичъ—6); Корделія (Орсо—1); Лоэнгринъ (Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—2); Мазепа (Мазепа—4); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Ѳедоръ Поярокъ—2); Тангейзеръ (Вольфрамъ—2); Тристанъ и Изольда (Курвеналъ—1); Фаустъ (Валентинъ—2). *Всего—въ 16 операхъ—38 разъ.*

31. Тартаковъ, Іоакимъ Викторовичъ (20 августа 1882 по 20 августа 1884 г. и съ 1 сентября 1894 г.

Аида (Амонасро—6); Гугеноты (Неверъ—7); Демонъ (Демонъ—1); Дубровскій (Троекуровъ—1); Зигфридъ (Альберихъ—3); Золото Рейна (Альберихъ—2); Лоэнгринъ (Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—2); Мазепа (Мазепа—2); Пиковая дама (Томскій — 2); Риголетто (Риголетто—3); Ромео и Джульетта (Меркуціо—5); Травіата (Жоржъ Жермонъ—1); Фаустъ (Валентинъ—7). *Всего — въ 13 операхъ—42 раза.*

32. Титовъ, Максъ Юльевичъ (съ 9 октября 1869 г.).

Евгеній Онѣгинъ (Трике—10); Манонъ (де-Морфонтэнь — 1); Риголетто (Марулло—3); Ромео и Джульетта (Грегоріо—6). *Всего—въ 4 операхъ—20 разъ.*

33. Угриновичъ, Григорій Петровичъ (съ 1 сентября 1885 г.).

Борисъ Годуновъ (Мисаилъ—5); Гугеноты (Таванъ—11); Демонъ (гонецъ—5); Дубровскій (Шабашкинъ—4); Капитанская дочка (Дорофей—2, Жарковъ—1); Князь Игорь (Ерошка—4); Лакмэ (китайскій продавецъ—9); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—4); Мазепа (пьяный казакъ — 6); Майская ночь (винокуръ — 10); Манонъ (игрокъ—2); Пиковая дама (Чекалинскій—6); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (медвѣдчикъ—10); Тристанъ и Изольда (пастухъ—1). *Всего—въ 14 операхъ—80 разъ.*

34. Филипповъ, Иванъ Филипповичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Валкирія (Гундингъ—2); Гибель боговъ (Хагенъ—2); Гугеноты (Марсель—5); Евгеній Онѣгинъ (князь Греминъ — 3); Жизнь за Царя (Иванъ Сусанинъ—1); Золото Рейна (Фазольтъ—2); Капитанская дочка (Иванъ Кузмичъ—3); Князь Игорь (Кончакъ—4); Корделія (Югурта Сарачини—1); Мазепа (Орликъ—5); Майская ночь (голова—8); Манонъ (графъ де-Гріе—1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (князь Юрій Всеволодовичъ—5). *Всего—въ 13 операхъ—42 раза.*

35. Чупрынниковъ, Митрофанъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1894 г.).

Борисъ Годуновъ (юродивый—1, Мисаилъ—1); Золото Рейна (Миме—1); Капитанская дочка (Жарковъ—2); Карменъ (Ремендадо—3); Князь Игорь (Ерошка—3) *Всего—въ 5 операхъ—11 разъ.*

36. Шароновъ, Василій Семеновичъ (съ 20 ноября 1894 г.).

Валкирія (Вотанъ—1); Гибель боговъ (Гунтеръ—2), Дубровскій (князь Верейскій—4); Капитанская дочка (вожатый-Пугачевъ—2); Князь Игорь (Игорь Святославовичъ—3); Лакмэ (Нилаканта—1); Лоэнгринъ (глашатай—4), Мазепа (Кочубей—4); Майская ночь (Калениκъ—9); Манонъ (Леско—2); Пиковая дама (Томскій—4); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (гусляръ—3, Ѳедоръ Поярокъ—3); Тангейзеръ (Битерольфъ—1). *Всего—въ 13 операхъ—43 раза.*

## Пѣли на Петербургской оперной сценѣ Императорскихъ театровъ.

1. Нежданова.

Жизнь за Царя (Антонида—1), Лакмэ (Лакмэ—1); Лоэнгринъ (Эльза—1), Травіата (Віолетта—1). *Всего—въ 4 операхъ—4 раза*

2. Матвѣевъ.

Гибель боговъ (Зигфридъ—1), Гугеноты (Рауль—4); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ—2), Зигфридъ (Зигфридъ—2). *Всего—въ 4 операхъ—9 разъ.*

3. Смирновъ.
Демонъ (князь Синодалъ—1); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій — 1); Лакмэ (Джеральдъ—3); Майская ночь (Левко — 3); Манонъ (де-Гріе — 2); Риголетто (герцогъ—1); Ромео и Джульетта (Ромео—2); Травіата (Альфредъ Жермонъ — 3); Фаустъ (Фаустъ—3). *Всего—въ 9 операхъ—19 разъ.*

4. Собиновъ.
Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—3); Лоэнгринъ (Гейнрихъ Птицеловъ—1); Риголетто (герцогъ—1); Ромео и Джульетта (Ромео—1). *Всего—въ 4 операхъ—6 разъ.*

5. Шаляпинъ.
Борисъ Годуновъ (Борисъ Годуновъ—2); Жизнь за Царя (Иванъ Сусанинъ—1); Князь Игорь (Владиміръ Ярославовичъ—1); Фаустъ (Мефистофель—2). *Всего—въ 4 операхъ—6 разъ.*

Дебютировали:

1. Петровъ.
Гугеноты (Марсель—1).

2. Денисовъ.
Демонъ (гонецъ—2); Евгеній Онѣгинъ (крестьянинъ—2).

3. Догонадзе.
Демонъ (Демонъ—1).

4. Каневскій.
Демонъ (Демонъ—1).

5. Каракашъ.
Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ—1).

6. Мельникъ.
Лакмэ (Нилаканта—1).

7. Макаровъ.
Фаустъ (Мефистофель—1).

8. Кржижановскій.
Фаустъ (Фаустъ—1).

Хористки:

1. Александрова, Александра Александровна (съ 1 августа 1901 г.).

2. Алексѣева, Аграфена Алексѣевна (съ 15 декабря 1897 г.(.

3. Андреева, Анна Александровна (съ 10 октября 1905 г.).

4. Антоненко, Евдокія Степановна (съ 1 мая 1899 г.).

5. Баулина, Вѣра Григорьевна (съ 15 декабря 1890 г.).
Оставиал службу 15 декабия 1910 г.

6. Біантковская, Нина Алексѣевна (съ 1 сентября 1906 г.).
Оставила службу 15 ноября 1910 г.

7. Блинова, Ольга Ниловна (съ 1 сентября 1900 г.).

8. Васильева, Марія Гордѣевна (съ 1 октября 1905 г.).

9. Виноградова, Валентина Николаевна (съ 1 января 1901 г.).

10. Высочанская, Лидія Ивановна (съ 1 сентября 1901 г.).

11. Григоровичъ, Юлія Александровна (къ 1 марта 1890 г.).
Оставила службу 1 мая 1910 г.

12. Гридина, Екатерина Андріановна (съ 1 сентября 1902 г.).

13. Дмитріева, Евдокія Алексѣевна (съ 1 мая 1899 г.).

14. Ефимова, Клавдія Ивановна (съ 1 августа 1902 г.).

15. Заозерская, Марія Николаевна (съ 1 августа 1894 г.).

16. Захарова, Вѣра Ивановна (съ 1 сентября 1895 г.).

17. Камчатова, Елизавета Сергѣевна (съ 1 февраля 1897 г.).

18. Клюкина, Ольга Александровна (съ 6 февраля 1891 г.).
Оставила службу 6 февраля 1911 г.

19. Коженко, Екатерина Семеновна (съ 1 августа 1901 г.).

20. Коломійцева, Анна Алексѣевна (съ 1 сентября 1906 г.).

21. Конецкая, Зинаида Дмитріевна (съ 1 сентября 1902 г.).

22. Козлова-Цибина, Елизавета Тимофеевна (съ 1 сентябро 1908 г.).

23. Корнилова, Алскандра Васильевна (съ 1 сентября 1902 г.).

24. Костыгова, Елена Николаевна (съ 27 января 1892 г.).

25. Кузьмина, Елизавета Ивановна (съ 1 марта 1891 г.).

26. Легкова, Елизавета Васильевна (съ 1 сентября 1902 г.).

27. Лярсенъ, Ольга Васильевна (съ 1 марта 1904 г.).

28. Малинина, Евгенія Ивановна (съ 1 января 1910 г.).

29. Масленникова, Евдокія Васильевна (съ 1 сентября 1902 г.).

30. Маслова 1-я, Екатерина Михайловна (съ 1 сентября 1895 г.).

31. Маслова 2-я, Александра Михайловна (съ 1 сентября 1895 г.).

32. Михайлова, Софія Егоровна (съ 1 января 1398 г.).

33. Михѣева, Екатерина Григорьевна (съ 1 августа 1898 г.).

34. Морозова 1-я, Елизавета Николаевна (съ 1 октября 1895 г.).

35. Морозова 2-я, Лидія Дмитріевна (съ 1 сентября 1901 г.).

36. Петрова 1-я, Таисія Михайловна (съ 1 августа 1895 г.).

37. Петрова 2-я, Елизавета Петровна (съ 1 августа 1898 г.).

38. Побуда, Ида Іосифовна (съ 1 сентября 1895 г.).

39. Поляшова, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1904 г.).

40. Родіонова, Вѣра Андреевна (съ 1 іюня 1904 г.).

41. Сергѣева, Евгенія Яковлевна (съ 1 августа 1893 г.).

42. Соболева, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1901 г.).

43. Соколова, Александра Ивановна (съ 1 октября 1898 г.).

44. Сѣднева 1-я, Ольга Николаевна (съ 1 сентября 1890 г.).

45. Сѣднева 2-я, Лидія Николаевна (съ 1 сентября 1902 г.).

46. Тимковская, Елизавета Алексѣевна (съ 27 января 1892 г.).

47. Трофимова, Августа Сергѣевна (съ 1 мая 1909 г.).

48. Фредериксъ, Надежда Васильевна (съ 1 сентября 1906 г.).

49. Чаплинская, Евгенія Константиновна (съ 1 марта 1890 г.).
Оставила службу 1 мая 1911 г.

50. Шашина, Александра Константиновна (съ 1 сентября 1904 г.).

51. Янкова, Людмила Викторовна (съ 1 сентября 1904 г.).

### Хористы.

1. Агафоновъ, Дмитрій Трофимовичъ (съ 1 октября 1899 г.).

2. Аедоницкій, Кузьма Павловичъ (съ 15 октября 1908 г.).
Оставилъ службу 1 мая 1911 г.

3. Алексѣевъ, Гавріилъ Михайловичъ (съ 20 ноября 1897 г.).

4. Арефьевъ, Алексѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

5. Барановичъ, Александръ Андреевичъ (съ 1 ноября 1890 г.).

6. Бунинъ, Николай Егоровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

7. Буре, Георгій Павловичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

8. Быковъ, Аркадій Аркадьевичъ (съ 15 ноября 1910 г.).

9. Вишневскій, Антонъ Өедотовичъ (съ 20 ноября 1894 г.).

10. Воеводинъ, Петръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

11. Гречинъ, Кузьма Михайловичъ (съ 1 октября 1906 г.).

12. Григоровичъ, Иванъ Стахіевичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Переведенъ въ артисты.

13. Денисовъ, Иванъ Кузьмичъ (съ 1 сентября 1907 г.).
Переведенъ въ артисты 1 мая 1911 г.

14. Зайцевъ, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

15. Закурдаевъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 октября 1901 г.).

16. Захаровскій, Иванъ Николаевичъ (съ 20 марта 1911 г.).

17. Ивановъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

18. Коломійцевъ, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 октября 1906 г.).

19. Конакотинъ, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 ноября 1892 г.).

20. Кононенко, Иванъ Андреевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

21. Корчажниковъ, Василій Николаевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

22. Леванда, Павелъ Константиновичъ (съ 1 августа 1901 г.).

23. Легковъ, Левъ Степановичъ (съ 1 сентября 1892 г).

24. Лимашевскій, Шефтель Пинхасовичъ (съ 15 августа 1882 г.).

25. Любатовъ, Владиміръ Григорьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

26. Масленниковъ, Василій Петровичъ (съ 15 октября 1897 г.).

27. Мартыненко, Андрей Нестеровичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

28. Молотковъ, Николай Петровичъ (съ 15 ноября 1895 г.).

29. Морозъ, Демьянъ Николаевичъ (съ 1 декабря 1902 г,).

30. Мотузовъ, Петръ Яковлевичъ (съ 20 января 1911 г.).

31. Наумовъ, Александръ Васильевичъ (съ 15 ноября 1910 г.).

32. Никитинъ, Николай Дормидонтовичъ (съ 1 мая 1895 г.).

33. Овчинниковъ, Владиміръ Антоновичъ (съ 1 января 1911 г.).

34. Петровъ, Алексѣй Петровичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

35. Пикманъ, Алексѣй Александровичъ (съ 1 октября 1893 г.).

36. Проскуряковъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 мая 1893 г.).

37. Селивановъ, Петръ Филипповичъ (съ 15 октября 1908 г.).
Оставизъ службу 1 мая 1911 г.

38. Сиротинъ, Дмитрій Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

39. Сисѣцкій, Петръ Алексѣевичъ (съ 1 октября 1906 г.).

40. Соболевскій, Антоній Матвѣевичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

41. Сосновскій, Іосифъ Францевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

42. Ставеновъ, Павелъ Константиновичп (съ 1 сентября 1890 г.).

43. Станкевичъ, Анатолій Севастьяновичъ (съ 1 октября 1906 г.).

44. Старчевскій, Даніилъ Даніиловичъ (съ 1 ноября 1895 г.).

45. Томашевскій, Өеодосій Герасимовичъ (съ 1 сентября 1899 г.(.

46. Троцкій, Константинъ Людвиговичъ (съ 1 октября 1905 г.).

47. Тытянко, Арсеній Андреевичъ (съ 1 октября 1905 г.).

Съ 21 мая 1911 г. переведенъ въ число придворныхъ пѣвчихъ.

48. Финагинъ, Александръ Михайловичъ (съ 20 августа 1896 г.).

49. Чернышевъ, Василій Григорьевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

50. Шараповъ, Алексѣй Яковлевичъ (съ 1 января 1893 г.).

51. Шлыковъ, Николай Степановичъ (съ 20 августа 1896 г.).

52. Шнейдеръ, Алексѣй Афонасьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

53. Юпиновъ, Алексѣй Николаевичъ (съ 15 сентября 1908 г.).

## Балетная труппа.

### Балетмейстеръ.

Легатъ, Николай Густавовичъ (съ 1 іюня 1888 г.).

### Режиссеръ.

Сергѣевъ, Николай Григорьевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

### Помощники режиссера:

1. Ивановъ 1-й, Иванъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).

2. Мартьяновъ 2-й, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1893 г.).

3. Пономаревъ 1-й, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

### Прикомандированная къ режиссерскому управленію.

Свирская, Лидія Николаевна (съ 1 іюня 1881 г.).

### Репетиторы:

1. Лачиновъ, Владиміръ Петровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

2. Леоновъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

3. Мержинскій, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

### Библіотекарь.

Мелковъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 августа 1889 г.).

### Піанистъ.

Асафьевъ, Борисъ Владиміровичъ (съ 6 сентября 1910 г.).

### Артистки:

1. Алексне, Наталія Петровна (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ балетахъ — 32; въ 5 операхъ — 21. *Всего — 53 раза.*

2. Бакеркина, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ балетахъ — 48, въ 7 операхъ — 64. *Всего — 112 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Антонина—2); Испытаніе Дамиса (служанка графини—2); Раймонда (Бѣлая дама—2), Эсмеральда (цыганка—2).

3. Барановичъ 1-я, Любовь Александровна (съ 13 апрѣля 1908 г.).

Въ балетахъ—41; въ 19 операхъ — 106. *Всего 147 разъ.* Въ томъ числѣ: Синяя борода (камеристка—1).

4. Барановичъ 2-я, Надежда Александровна (съ 1 іюня 1910 г.),

Въ балетахъ—41, въ 19 операхъ—100 *Всего — 141 разъ.*

5. Барашъ, Людмила Павловна (съ 23 мая 1903 г.).

6. **Бастманъ**, Марія Францевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 49; въ 12 операхъ—93. *Всего—142 раза.*

7. **Биберъ**, Евгенія Евгеніевна (съ 30 іюля 1907 г.).
Въ балетахъ — 52; въ 17 операхъ — 112. *Всего — 164 раза.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы — 2); Карнавалъ (Кіарина—2).

8. **Болдырева**, Елизавета Николаевна (съ 29 марта 1902 г.).
Въ балетахъ—43; въ 10 операхъ—66. *Всега—109 разъ.*

9. **Большакова**, Галя Іосифовна (съ 11 марта 1908 г.).
Въ балетахъ — 50; въ 6 операхъ — 39. *Всего—89 разъ.*

10. **Бурмистрова**, Екатерина Ѳедоровна (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ балетахъ — 34; въ 3 операхъ — 22. *Всего—56 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-Горбунокъ (жена русскаго купца — 3); Пахита (графиня, мать Люсьена—1); Щелкуничикъ (родственница преаидента—2).

11. **Ваганова**, Агриппина Яковлевна (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ балетахъ — 31; въ 1 оперѣ — 1. *Всего — 32 раза.* Въ томъ числѣ: Времена года (роза—2); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (повелительница дріадъ—2); Карнавалъ (бабочка—2); Конекъ-Горбунокъ (повелительница нереидъ—2); Раймонда (Генріатта—1); Спящая Красавица (фея канареекъ—5); Эсмеральда (подруга Флеръ де-Лисъ—2).

12. **Виль**, Елизавета Ивановна (съ 1 іюля 1900 г.).
Въ балетахъ — 38. *Всего — 38 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Пьеретта—3); Времена года (ледъ—2); Испытаніе Дамиса (Маринета — 2); Пробужденіе Флоры (Флора—5); Раймонда (Клемансъ—2); Спящая красавица (фея Крошка — 5); Талисманъ (Манмата, духъ неба—2); Тщетная предосторожность (Лиза—1).

13. **Власова**, Ольга Николаевна (съ 10 августа 1905 г.).
Въ балетахъ — 49; въ 12 операхъ—58. *Всего—107 разъ.*

14. **Гердтъ**, Елизавета Павловна (съ 17 мая 1906 г.).
Въ балетахъ — 48; въ 3 операхъ — 6. *Всего—54 раза.* Въ томъ числѣ: Времена года (ласточка—2); Павильонъ Армиды (Фениса—1); Ручей (невольница—2); Спящая Красавица (фея Віолантъ—3); Фіаметта (крестьянка—1).

15. **Георгіевская** 1-я, Зинаида Алексѣевна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 47; въ 5 операхъ — 33. *Всего—80 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь фараона (баядерка—1); Спящая красавица (маркиза—5).

16. **Георгіевская** 2-я, Ефросинія Алексѣевна (съ 25 сентября 1906 г.).
Въ балетахъ — 47; въ 2 операхъ — 6. *Всего — 53 раза.*

17. **Голубева**, Антонина Константиновна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 50; въ 7 операхъ — 49. *Всего — 99 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Иаабеллы—2).

18. **Гончарова**, Елена Ивановна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ балетахъ — 39; въ 6 операхъ — 27. *Всего—4 66 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (баронесса—4).

19. **Гордова**, Аполлинарія Алексѣевна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ—28. *Всего—28 разъ.*

20. **Горшкова**, Марія Николаевна (съ 22 мая 1903 г.).
Въ балетахъ—2. *Всего—2 раза.*

21. **Горячева**, Елена Лаврентьевна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ—41); въ 10 операхъ—66. *Всего—107 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (жена трактирщика—4).

22. **Декомбъ**, Александра Александровна (съ 4 февраля 1908 г.).
Въ балетахъ — 51; въ 8 операхъ — 42. *Всего—93 раза.*

23. **Добролюбова**, Марія Сергѣевна (съ 21 января 1906 г.).
Въ балетахъ — 51; въ 12 операхъ — 80. *Всего—131 разъ.*

24. **Домерщикова**, Анна Павловна (съ 24 марта 1904 г.).
Въ балетахъ — 41; въ 4 операхъ — 25. *Всего — 66 разъ.*

25. **Егорова**, Любовь Александровна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 40; въ 1 оперѣ — 8. *Всего — 48 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзаттн—4); Времена года (снѣгъ—2); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (уличная танцовщица — 2); Дочь фараона (Рамзея—1); Жизель (Мирта—4); Конекъ-Горбунокъ (повелительница нереидъ—2, царь-дѣвица—2); Раймонда (Раймонда—1, Генріатта—1); Си-

няя борода (подруга Изоры—1); Спящая красавица (фея Кандидъ—1, фея Сирени—4); Эсмеральда (подруга Флеръ де-Лисъ—2).

26. **Иванова**, Ираида Даниловна (съ 19 сентября 1902 г.).
Въ балетахъ — 39; въ 9 операхъ — 65. *Всего — 104 раза.*

27. **Иконникова**, Ксенія Александровна (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ — 51; въ 1 оперѣ — 1. *Всего—52 раза.*

28. **Ильина**, Елена Ивановна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ — 40; въ 4 операхъ — 27. *Всего— 67 разъ.*

29. **Исаева**, Татьяна Михайловна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ — 38; въ 6 операхъ — 48. *Всего— 86 разъ.*

30. **Кандина**, Антонина Ивановна (съ 28 февраля 1905 г.).
Въ балетахъ—46; въ 16 операхъ—90. *Всего— 136 разъ.*

31. **Карлова**, Софія Федоровна (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ—45; въ 12 операхъ—60. *Всего— 105 разъ.*

32. **Карльсонъ**, Евгенія Петровна (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ балетахъ—40. *Всего—40 разъ.*

33. **Карпова**, Лидія Владиміровна (съ 9 декабря 1902 г.).
Въ балетахъ—47; въ 12 операхъ—61. *Всего— 108 разъ.* Въ томъ числѣ: Фіаметта (цыганка—1).

34. **Карсавина**, Тамара Платоновна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ — 28; въ 2 операхъ — 8. *Всего— 36 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Коломбина—3), Пьеретта—1), Баядерка (Никія—2); Времена года (вакханка — 2); Дочь фараона (жена рыбака—1); Египетскія ночи (Арсиноя — 1, Вереника—1); Жизель (Жизель—4, Виллиса—4), Капризы бабочки (бабочка — 4); Карнавалъ (Коломбина — 3), Лебединое озеро (Одетта—1, Одиллія—1), Павильонъ Армиды (Мадленъ, въ образѣ царицы Армиды — 1); Синяя борода (Анна—1), Спящая красавица (фея сирени—1); Талисманъ (Нирилья — 2), Фіаметта (амуръ въ видѣ пажа—1), Щелкунчикъ (фея Драже—2), Эвника (Эвника—5)

35. **Клемецкая**, Евгенія Вацлавовна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ—47; въ 12 операхъ—58. *Всего— 105 разъ.*

36. **Конецкая**, Матрена Дмитріевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 42; въ 8 операхъ — 48. *Всего — 90 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2).

37. **Константинова**, Александра Петровна (съ 7 мая 1903 г.).
Въ белетахъ — 42; въ 11 операхъ — 54. *Всего— 96 разъ.*

38. **Коржавина**, Евгенія Алексѣевна (съ 28 сентября 1905 г.).
Въ балетахъ — 28; въ 9 операхъ — 38. *Всего — 66 разъ.*

39. **Кузьмина**, Антонина Петровна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ—46; въ 13 операхъ—78. *Всего— 124 раза.*

40. **Кшесинская**, Матильда Феликсовна (съ 1 іюня 1890 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Въ балетахъ — 11. *Всего — 11 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Коломбина—1); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Китри—2); Дочь фараона (мумія дочери фараона—1, Аспиччія—1); Конекъ-Горбунокъ (царь-дѣвица—2); Пахита (Пахита — 2); Синяя борода (Изора — 1); Талисманъ (Нирити—2); Фіаметта (Фіаметта—1); Эсмеральда (Эсмеральда—2).

41. **Легатъ**, Антонина Савельевна (съ 25 апрѣля 1906 г.).
Въ балетахъ—6. *Всего—6 разъ.*

42. **Леонова** 1-я, Ольга Николаевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 16; въ 3 операхъ — 17. *Всего — 33 раза.* Въ томъ числѣ: Синяя борода (любопытство—1); Спящая красавица (графини—4).

43. **Леонова** 2-я, Анна Николаевна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ балетахъ — 43, въ 5 операхъ — 16. *Всего — 59 разъ.* Въ томъ числѣ Спящая красавица (графиня—3).

44. **Леонтьева** 1-я, Марія Михайловна (съ 31 марта 1905 г.).
Въ балетахъ — 49, въ 7 операхъ — 35. *Всего — 84 раза*

45. Леонтьева 2-я, Валентина Михайловна (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ балетахъ — 44; въ 4 операхъ — 42. *Всего — 86 разъ.*

46. Лопухова, Евгенія Васильевна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ — 32; въ 5 операхъ — 19. *Всего — 51 разъ.* Въ томъ числѣ: Фіаметта (цыганка—1).

47. Лукашевичъ, Вѣра Адольфовна (съ 24 сентября 1904 г.).
Въ балетахъ — 40; въ 3 операхъ — 23. *Всего — 63 раза.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (Зорада—1).

48. Лушкина, Евгенія Михайловна (съ 17 декабря 1902 г.).
Въ балетахъ—45; въ 13 операхъ—73. *Всего— 118 разъ.*

49. Люкомъ, Елена Михайловна (съ 23 апрѣля 1907 г.).
Въ балетахъ — 46; въ 7 операхъ — 33. *Всего— 79 разъ.*

50. Лютикова, Екатерина Александровна (съ 16 ноября 1906 г.).
Въ балетахъ — 38; въ 10 операхъ — 54. *Всего— 92 раза.*

51. Мазырина, Лидія Викторовна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ балетахъ — 39; въ 8 операхъ — 43. *Всего— 82 раза.* Въ томъ числѣ: Фея куколъ (служанка—1).

52. Макарова, Марія Александровна (съ 1 іюня 1895 г.).
Въ балетахъ—43; въ 12 операхъ—62). *Всего— 105 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1).

53. Махотина, Евгенія Васильевна (съ 1 іюня 1895 г.).
Въ балетахъ — 29; въ 1 оперѣ — 6. *Всего — 35 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламаичскій (герцогиня—2); Египетскія ночи (Клеопатра—2); Жиаель (Матильда—4); Испытаніе Дамиса (графиня Люсинда—2); Пахнта (донна Серафина — 1); Ручей (Нуредда—2); Спящаа красавица (маркиза — 5); Талисманъ (Дамаянти — 2); Фея куколъ (миссъ Плумпетемеръ — 2); Щелкунчикъ (жена президента—2).

54. Мацкевичъ, Раиса Васильевна (съ 7 іюня 1903 г.).
Въ балетахъ—48; въ 14 операхъ—90. *Всего— 138 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—1); Испытаніе Дамиса (служанка графинии—2); Фея куколъ (жена русскаго купца—1, служанка — 1).

55. Муромская, Марія Николаевна (съ 2 апрѣля 1904 г.).
Въ балетахъ — 34; въ 4 операхъ — 14. *Всего— 48 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (добрая фея—4, нотаріусъ—4); Спящая красавица (королева—5); Талисманъ (Амравати—2).

56. Неслуховская, Инна Сергѣевна (съ 20 іюня 1905 г.).
Въ балетахъ — 48; въ 13 операхъ — 67. *Всего— 115 разъ.*

57. Нестеровская 1-я, Лидія Рафаиловна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 37; въ 4 операхъ — 40. *Всего— 77 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (баронесса—5).

58. Нестеровская 2-я, Антонина Рафаиловна (съ 14 марта 1905 г.).
Въ балетахъ—39; въ 14 операхъ—62. *Всего— 101 разъ.*

59. Нижинская, Бронислава Фоминишна (съ 27 декабря 1906 г.).
Въ балетахъ — 34; въ 2 операхъ — 11. *Всего — 45 разъ.* Въ томъ числѣ: Карнавалъ (бабочка—1); Павильонъ Армиды (Миранда—1); Пробужденіе Флоры (Геба—5).

60. Николаидисъ, Ольга Константиновна (съ 5 іюля 1905 г.).
Въ балетахъ—36; въ 11 операхъ—52. *Всего— 88 разъ.*

61. Офицерова, Екатерина Александровна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ — 30; въ 2 операхъ — 17. *Всего— 47 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (иней— 2); Капризы бабочки (муха — 4); Пробужденіе Флоры (Аврора — 3); Ручей (Эфемерида — 2, Дадже—2).

62. Пильцъ, Марія (съ 13 октября 1907 г.).
Въ балетахъ — 46; въ 12 операхъ — 68. *Всего— 114 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2); Карнавалъ (Эстрелла — 2); Павильонъ Армиды (Сидонія — 1); Спящая красавица (графиня—2).

63. Полякова, Елена Дмитріевна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ — 45; въ 1 оперѣ — 6. *Всего — 51 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (градъ—2); Донъ-Кихотъ Ламаичскій (Цикалія — 2, Жуанитта—2); Египетскія ночи (Арсиноя—1); Жизель (Монна—4); Пробужденіе Флоры (Діана — 5); Ручей (невольница — 2); Спящая красавица (фея Флеръ де-Фарннъ—5); Эвника (Актея—2).

64. Пороховникова, Марія Викторовна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ—28. *Всего 28 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2); Спящая красавица (герцогиня—3).

65. Преображенская, Ольга Іосифовна (съ 1 іюня 1889 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Въ балетахъ—10. *Всего—10 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (колосъ—2); Египетскія ночи (Вереника—1); Испытаніе Дамиса (Изабелла—2); Капризы бабочки (бабочка—1); Лебединое озеро (Одетта—2, Одилія—2); Раймонда (Раймонда—1); Ручей (Наила—2); Тщетная предосторожность (Лиза—1); Фея куколъ (Фея куколъ—2).

66. Прохорова, Александра Николаевна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 45, въ 4 операхъ — 31. *Всего—76 разъ.*

67. Прудникова, Екатерина Михайловна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ—44; въ 15 операхъ—96. *Всего — 140 разъ.*

68. Пуни, Леонтина Констанція (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ балетахъ — 40; въ 5 операхъ — 17. *Всего—57 разъ.*

69. Пюманъ, Зинаида Ивановна (съ 11 октября 1905 г.).
Въ балетахъ — 45, въ 9 операхъ — 50. *Всего—95 разъ.*

70. Романова, Марія Федоровна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ балетахъ — 37. *Всего 37 разъ.* Въ томъ числѣ. Жизель (Зюльме—4); Спящая красавица (графиня—1).

71. Рѣпина, Софія Васильевна (съ (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ балетахъ — 25, въ 1 оперѣ — 9. *Всего — 34 раза.*

72. Са[illegible]нова, Евгенія Николаевна (съ 1 іюня 1895 г.).
Въ балетахъ — 52, въ 8 операхъ — 57. *Всего—109 разъ*

73. Смир[illegible]а, Елена Александровна (съ 24 апрѣля 1904 г.).
Въ [illegible] — 21, въ 1 оперѣ — 1. *Всего — [illegible] раза* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій [illegible] Капризы бабочки [illegible] Пробужденіе Флоры (Аврора — [illegible]) [illegible]

74. Снѣткова, Евгенія Петровна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 43; въ 4 операхъ — 32. *Всего—75 разъ.*

75. Соболева, Лидія Родіоновна (съ 18 февраля 1905 г.).
Въ балетахъ — 49; въ 13 операхъ — 75. *Всего—124 раза.*

76. Спрышинская, Целина Владиславовна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 5; въ 1 оперѣ — 2. *Всего — 7 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (герцогиня—2).

77. Степанова, Лидія Петровна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ—49; въ 11 операхъ—79. *Всего—128 разъ.*

78. Стремлянова, Евгенія Николаевна(съ 4 декабря 1907 г.).
Въ балетахъ — 51; въ 7 операхъ — 35. *Всего—86 разъ.*

79. Сѣдова, Юлія Николаевна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 17; въ 1 оперѣ—6. *Всего—23 раза.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (уличная танцовщица—2); Лебединое озеро (Одетта—1, Одилія — 1); Пахита (Пахита — 1); Ручей (Зааль—2); Синяя борода (подруга Изоры—1); Спящая красавица (принцесса Аврора—5), Эсмеральда (Флеръ де-Лисъ—2).

80. Темирева, Любовь Сергѣевна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ балетахъ — 34, въ 2 операхъ — 18. *Всего 52 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—3), Жизель (Берта—4); Конекъ-горбунокъ (деревенская баба—3), Ручей (Джельма—2), Фея куколъ (жена русскаго купца—1), Фіаметта (старуха—1), Эсмеральда (цыганка—2).

81. Тупицына, Ксенія Георгіевна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ балетахъ—45, въ 15 операхъ—90 *Всего—135 разъ*

82. Федорова 1-я, Александра Александровна (съ 1 іюня 1902 г.).

83. Федорова 2-я, Анна Ивановна (съ 5 марта 1903 г.).
Въ балетахъ — 35, въ 3 операхъ — 9 *Всего 44 раза* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1)

84. Федорова 3-я, Ольга Васильевна (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ балетахъ — 30; въ 4 операхъ — 20. *Всего—50 разъ*. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Мерседесъ—2); Конекъ-горбунокъ (одна изъ женъ хана—3).

85. Фокина, Вѣра Петровна (съ 21 іюля 1902 г.).
Въ балетахъ—14; въ 4 операхъ—10. *Всего—24 раза*. Въ томъ числѣ: Карнавалъ (Кіарина—1); Эвника (Актея—1).

86. Фонарева, Александра Ивановна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ — 10; въ 1 оперѣ — 8. *Всего — 18 разъ*.

87. Франкъ, Вѣра Александровна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ балетахъ — 49; въ 5 операхъ — 26. *Всего—75 разъ*.

88. Чернецкая, Ольга Ивановна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 44, въ 9 операхъ — 63. *Всего—107 разъ*.

89. Чернышева, Любовь Павловна (съ 15 сентября 1906 г.).
Въ балетахъ—48; въ 15 операхъ 92. *Всего—140 разъ*.

90. Чернятина, Александра Семеновна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ — 49; въ 7 операхъ — 44. *Всего—93 раза*.

91. Ширяева, Лидія Александровна (съ 17 марта 1905 г.).
Въ балетахъ — 34; въ 15 операхъ — 81. *Всего—115 разъ*. Въ томъ числѣ: Дочь фараона (баядерка—1).

92. Шолларъ, Людмила Францевна (съ 22 февраля 1904 г.).
Въ балетахъ — 37; въ 5 операхъ — 15. *Всего—52 раза*. Въ томъ числѣ: Карнавалъ (Эстрелла 1); Пробужденіе Флоры (купидонъ—4); Спящая красавица (фея Кандидъ—4); Фіаметта (цыганка—1); Эвника (Актея—2).

93. Эдуардова, Евгенія Платоновна (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ балетахъ — 13; въ 3 операхъ — 6. *Всего — 19 разъ*. Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1).

94. Эльманъ, Марія Александровна (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ—49; въ 16 операхъ—103. *Всего—152 раза*.

95. Эльпе, Людмила Васильевна (съ 17 іюня 1899 г.).
Въ балетахъ — 50; въ 6 операхъ — 38. *Всего—88 разъ*.

96. Эрлеръ, Марія Александровна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 41; въ 2 операхъ — 16. *Всего—57 разъ*. Въ томъ числѣ: Дочь фараона (баядерка—1); Лебединое озеро (владѣтельная принцесса — 4); Раймонда (графиня Сибилла—2); Эсмеральда (Алоиза Гонделорія—2).

97. Яковлева 1-я, Александра Ефимовна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ—45; въ 5 операхъ—26. *Всего — 71 разъ*. Въ томъ числѣ: Дочь фараона (баядерка – 1); Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1); Спящая красавица (баронесса—1).

98. Яковлева 2-я, Ольга Матвѣевна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ балетахъ — 44; въ 2 операхъ — 8. *Всего — 52 раза*. Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2); Спящая красавица (герцогиня — 5); Щелкунчикъ (племянница президента—2).

## Танцовали на Петербургской сценѣ Императорскаго театра:

1. Гельцеръ.
Въ балетахъ — 4. *Всего — 4 раза*. Въ томъ числѣ: Баядерка (Никія—2); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Китри—2).

2. Балашова.
Въ балетахъ — 2. *Всего — 2 раза*. Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (Лиза—2).

3. Петипа, Марія Маріусовна.
Въ 1 балетахъ—1. *Всего 1 разъ*.

### Артисты:

1. Алексѣевъ 1-й, Алексѣй Николаевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ балетахъ — 46; въ 3 операхъ — 26. *Всего—72 раза*. Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (слуга маркиза—1).

2. Алексѣевъ 2-й, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ балетахъ — 46; въ 6 операхъ — 30, *Всего—76 разъ*. Въ томъ числѣ: Арлекинада (офицеръ—1); Испытаніе Дамиса (слуга негръ—2); Лебединое озеро (церемоніймейстеръ — 1); Павильонъ Армиды (слуга маркиза — 1); Тщетная предосторожность (нотаріусъ—2).

3. Андріановъ, Самуилъ Дементьевичъ (съ 1 іюня 1902 г.).

Въ балетахъ — 28; въ 1 оперѣ — 4. *Всего — 32 раза.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (арлекинъ — 2); Баядерка (Солоръ—2); Времена года (вакхъ—2); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Гамашъ—2); Жизель (графъ Альбертъ — 3); Капризы бабочки (Фениксъ (бабочка)—3); Лебединое озеро (принцъ Зигфридъ—1); Пробужденіе Флоры (Аполлонъ—5); Раймонда (Беранже — 2); Синяя борода (Артуръ — 1); Талисманъ (Ваію — 2); Щелкунчикъ (принцъ Коклюшъ — 2); Эсмеральда (Фебъ де-Шатоперъ—1).

4. Аслинъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 іюня 1895 г.).

Въ балетахъ — 44; въ 5 операхъ — 31 *Всего—75 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь фараона (сторожъ пирамиды—1, геній — 1); Испытаніе Дамиса (гость графини — 1); Раймонда (кавалеръ изъ свиты де-Бріанъ—2); Ручей (ханъ—2); Спящая красавица (Галифронъ — 1, лакей—2); Фея куколъ (хозяинъ лавки—2).

5. Баклановъ, Петръ Михаиловичъ (съ 1 іюня 1902 г.).

Въ балетахъ — 39; въ 15 операхъ — 79. *Всего—118 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—3); Испытаніе Дамиса (гость графини — 2); Конекъ-горбунокъ (воинъ—1); Пахита (скульпторъ—1, 3-й цыганъ — 1); Раймонда (сарацинскій рыцарь — 2); Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольда—1).

6. Берестовскій, Михаилъ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ балетахъ — 40; въ 9 операхъ — 39. *Всего — 79 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій — 4); Конекъ-горбунокъ (Нефэдъ—3)

7. Больмъ, Адольфъ-Эмиль (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ балетахъ — 29, въ 2 операхъ — 11. *Всего—40 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (фавнъ—1); Египетскія ночи (рабъ Клеопатры—2); Испытаніе Дамиса (гость графини — 1); Капризы бабочки (Фениксъ (бабочка) — 1); Карнавалъ (Пьеро — 1); Павильонъ Армиды (главный рабъ Армиды — 1); Синяя борода (Раимонда — 1); Спящая красавица (принцъ Флёръ де-Пуа—5).

8. Бочаровъ 1-й, Александръ Ильичъ (съ 1 іюня 1904 г.).

Въ балетахъ — 49; въ 15 операхъ—90. *Всего—139 разъ.*

9. Бочаровъ 2-й, Владиміръ Ильичъ (съ 1 іюня 1907 г.).

Въ балетахъ — 48, въ 14 операхъ — 87 *Всего—135 разъ.*

10. Васильевъ, Θедоръ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

Въ балетахъ — 26, въ 5 операхъ — 20. *Всего—46 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій — 1); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Караско—2, Эспада—2); Дочь фараона (негръ — 1, невольникъ фараона—1); Испытаніе Дамиса (гость графини—2), Карнавалъ (Флорестанъ—2); Пахита (4-й цыганъ — 1); Раймонда (венгерскій рыцарь — 2); Спящая красавица (лакей—3); Фея куколъ (коммиссіонеръ — 2); Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольдта—1); Эвника (Клавдій—4).

11. Герасимовъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).

Въ балетахъ—52; въ 11 операхъ—74. *Всего—126 разъ.*

12. Гердтъ, Павелъ Андреевичъ (съ 22 ноября 1860 г.). Солистъ Его Величества.

Въ балетахъ — 50; въ 1 оперѣ — 8. *Всего — 58 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Кассандръ—4); Баядерка (Дугманта — 4); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Гамашъ—2); Дочь фараона (фараонъ—1); Египетскія ночи (Маркъ Антоній — 2); Жизель (герцогъ—4); Испытаніе Дамиса (Дамисъ—2); Конекъ-горбунокъ (ханъ—3); Лебединое озеро (Вольфгангъ — 4); Пахита (донъ-Лопезъ де-Мендора — 1); Раймонда (Абдеррахманъ — 2); Ручей (Моцдокъ—2); Синяя борода (Синяя борода—1); Спящая красавица (Флорестанъ XIV — 5); Талисманъ (Акдаръ — 2); Тщетная предосторожность (Мишо — 4); Фіаметта (опекунъ Стернгольдта—1); Щелкунчикъ (президентъ Зильбергаузъ — 2); Эвника (Петроній — 5); Эсмеральда (Клодъ Фроло—2).

13. Гольде, Готлибъ Фердинандовичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ балетахъ—32; въ 10 операхъ—33. *Всего—65 разъ.* Въ томъ числѣ: Пробужденіе Флоры (Ганимедъ—2).

14. Гончаровъ 1-й, Павелъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1904 г.).

Въ балетахъ — 43; въ 7 операхъ — 50. *Всего — 93 раза.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (алгвазилъ — 2, церемоніймейстеръ — 2); Испытаніе Дамиса (слуга-негръ — 2); Конекъ-горбунокъ (русскій купецъ—1); Лебединое озеро (герольдъ—4); Павильонъ Армиды (почтальонъ — 1); Раймонда (сарацинскій рыцарь — 2); Синяя борода (мажордомъ—1), Талисманъ (Джемиль—2); Фея куколъ (артельщикъ—2); Щелкунчикъ (лакей въ домѣ президента — 2); Эсмеральда (офицеръ—1).

15. Гончаровъ 2-й, Леонидъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1900 г.).

Въ балетахъ — 36, въ 7 операхъ — 28 *Всего — 64 раза.*

16. Григорьевъ, Сергѣй Леонидовичъ (съ 1 іюня 1900 г.).

Въ балетахъ — 37, въ 2 операхъ — 15. *Всего — 52 раза.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (офицеръ — 3), Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Донъ-Кихотъ — 2); Дочь фараона (главный жрецъ — 1), Конекъ-горбунокъ (воинъ — 2), Павильонъ Армиды (Батистъ—1); Ручей (Измаилъ—2); Тщетная предосторожность (нотаріусъ — 2); Фея куколъ (приказчикъ — 2); Эсмеральда (судья — 2).

17. Гуммертъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

Въ балетахъ — 44; въ 8 операхъ — 41. *Всего— 85 разъ.*

18. Дмитріевъ, Николай Андреевичъ (съ 1 іюня 1904 г.).

Въ балетахъ—31; въ 12 операхъ—45. *Всего— 76 разъ.*

19. Ивановъ 2-й, Константинъ Константиновичъ (съ 1 іюня 1899 г.).

Въ балетахъ — 45; въ 7 операхъ — 43. *Всего— 88 разъ.*

20. Ивановъ 3-й, Николай Константиновичъ (съ 1 іюня 1898 г.).

Въ балетахъ—48; въ 19 операхъ—113. *Всего— 161 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (Фронтэнъ—2).

21. Ивановъ 4-й, Александръ Гавриловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).

Въ балетахъ — 33; въ 7 операхъ — 40. *Всего — 73 раза.*

22. Исаевъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1906 г.).

Въ балетахъ — 49; въ 8 операхъ — 52. *Всего— 101 разъ.*

23. Іосафовъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1902 г.).

Въ балетахъ — 31; въ 14 операхъ — 61. *Всего— 92 раза·* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій — 2); Конекъ-горбунокъ (русскій купецъ—2); Лебединое озеро (церемоніймейстеръ—2); Раймонда (сарацинскій рыцарь—2).

24. Киселевъ, Василій Васильевичъ (съ 1 іюня 1898 г.).

Въ балетахъ — 42; въ 6 операхъ — 39. *Всего— 81 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (сбиръ — 4); Баядерка (кшатрій—4); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (алгвазилъ — 2; Лоренцо — 2); Карнавалъ (Пьеро—2); Конекъ-горбунокъ (Шаджа—3); Раймонда (сарацинскій рыцарь — 2); Фея куколъ (артельщикъ—2); Эвника (Клавдій—1).

25. Кобелевъ, Константинъ Романовичъ (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ балетахъ — 35; въ 13 операхъ — 69. *Всего— 104 раза.*

26. Кремневъ, Николай Владиміровичъ (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ балетахъ — 36; въ 9 операхъ — 40. *Всего— 76 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (сатиръ—2); Капризы бабочки (паукъ—4).

27. Кристерсонъ, Христіанъ Христіановичъ (съ 1 мая 1896 г.).

Въ балетахъ — 45; въ 7 операхъ — 43. *Всего— 88 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—4); Испытаніе Дамиса (гость графини — 2); Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольдта—1).

28. Кусовъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

Въ балетахъ — 43; въ 2 операхъ — 14, *Всего — 57 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Толорагва—4); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Эспада — 2); Дочь фараона (начальникъ охоты—1); Жизель (оруженосецъ графа Альберта — 4); Испытаніе Дамиса (гость графини—2); Конекъ-горбунокъ (Данило—3); Лебединое озеро (Бенно — 3); Пробужденіе Флоры (Ганимедъ—1); Ручей (начальникъ гвардіи—1); Спящая красавица (Галифронъ—4, принцъ Фортюнэ — 4); Фея куколъ (главный приказчикъ — 2); Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольдта—1).

29. Кучинскій, Анатолій Михайловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).

Въ балетахъ — 45; въ 9 операхъ — 55. *Всего— 100 разъ.*

30. Кякштъ, Георгій Георгіевичъ (съ 1 іюня 1891 г.).

31. Легатъ, Николай Густавовичъ (съ 1 іюня 1888 г.).

Въ балетахъ — 23. *Всего — 23 раза.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (арлекинъ—1); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Базиль — 2); Дочь фараона (лордъ Вильсонъ—1, Таоръ—1); Капризы бабочки (Фениксъ (бабочка)—1); Конекъ-горбунокъ (Мутча—2); Лебединое озеро (принцъ Зигфридъ—2); Раймонда (рыцарь Жанъ де-Бріэнъ — 2); Ручей (Джемиль — 2); Спящая красавица (принцъ Дезирэ—5); Талисманъ (Нурреддинъ — 2); Тщетная предосторожность (Колэнъ—1); Фіаметта (Стернгольдтъ—1); Эсмеральда (Пьеръ Гренгуаръ—2).

32. Леоновъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

33. Леонтьевъ, Леонидъ Сергѣевичъ (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ балетахъ — 36; въ 5 операхъ — 28. *Всего— 64 раза.* Въ томъ числѣ: Времена года (фавнъ—1); Капризы бабочки (кузнечикъ — 4); Карнавалъ (арлекинъ — 2); Пробужденіе Флоры (Меркурій—5).

34. Лобойко, Казиміръ Константиновичъ (съ 1 октября 1896 г.).

Въ балетахъ — 43; въ 11 операхъ — 52. *Всего— 95 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (мелочной торговецъ — 3); Фея куколъ (почтальонъ—2).

35. Лопуховъ, Федоръ Васильевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).

36. Мартьяновъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1893 г.).

37. Масловъ, Александръ Николаевичъ (съ 1 мая 1896 г.).
Въ балетахъ — 43; въ 8 операхъ — 55. *Всего — 98 разъ.*

38. Матятинъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1904 г.).
Въ балетахъ — 38; въ 6 операхъ — 18. *Всего — 56 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (сатиръ—1).

39. Медалинскій, Александръ Юліановичъ (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ балетахъ — 31; въ 3 операхъ — 24. *Всего — 55 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (герцогъ — 2); Дочь фараона (придворный царя нубійскаго — 1); Испытаніе Дамиса (гость графини — 2); Конекъ-горбунокъ (Гаврило — 3); Раймонда (Андрей II, король венгерскій — 2); Ручей (начальникъ гвардіи — 1); Синяя борода (рыцарь—1); Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольдта—1).

40. Мержинскій, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

41. Монаховъ. Александръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ балетахъ — 29; въ 4 операхъ — 19. *Всего — 48 разъ.* Въ томъ числѣ: Жиаель (Гансъ — 4); Лебединое оаеро (Беино — 1); Пахита (Иниго — 1), Синяя борода (Эбремаръ — 1); Спящая красавица (принцъ Шарманъ — 5); Талисманъ (Наль—2); Фіаметта (цыганъ—1).

42. Нижинскій, Вацлавъ Фомичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ балетахъ — 1. *Всего — 1 разъ.* Въ томъ числѣ. Жизель (графъ Альбертъ — 1)

43. Никитинъ. Михаилъ Осиповичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ балетахъ — 32, въ 2 операхъ — 9. *Всего — 41 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (принцъ Шери—5).

44. Новиковъ, Илья Степановичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ балетахъ — 31, въ 3 операхъ — 16. *Всего — 47 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Базиль — 2).

45. Обуховъ, Михаилъ Константиновичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 29. *Всего — 29 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (арлекинъ — 1), Времена года (зефиръ — 2), Дочь фараона (рыбакъ — 1), Капризы бабочки (кузнечикъ — 1), Конекъ горбунокъ (Мутча—1); Лебединое оаеро (принцъ Зигфридъ — 1); Пробужденіе Флоры (зефиръ — 5); Раймонда (Бернаръ де-Вантадуръ—2); Тщетиая предосторожность (Колэнъ—3).

46. Огневъ, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 44; въ 9 операхъ — 41. *Всего — 85 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (зима—2); Испытаніе Дамиса (гость графини — 2); Конекъ-гербунокъ (Петръ — 3); Пахита (2-й цыгвнъ—1); Спящая красавица (Каталабютъ — 4); Фея куколъ (русскій купецъ—2).

47. Орловъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ балетахъ — 47; въ 13 операхъ — 69. *Всего — 116 разъ.* Въ томъ числѣ: Капризы бабочки (паукъ—1); Карнавалъ (Панталонъ—3); Пахита (1-й цыганъ — 1); Тщетная предосторожность (трактирщикъ—4).

48. Пащенко, Евгеній Назаровичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ балетахъ — 43; въ 6 операхъ — 42. *Всего — 85 разъ.* Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (служитель храма — 2); Павильонъ Армиды (слуга маркиза—1).

49. Петровъ 1-й, Павелъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ — 34, въ 8 операхъ — 32. *Всего — 66 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій — 4); Испытаніе Дамиса (гость графини — 2), Фіаметта (одинъ изъ друзей Стернгольдта—1)

50. Петровъ 2-й, Михаилъ Артемьевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ балетахъ — 38; въ 10 операхъ — 52. *Всего — 90 разъ.* Въ томъ числѣ. Эсмеральда (офицеръ — 1)

51. Печатниковъ, Николай Александровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

52. Пономаревъ 1-й, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ балетахъ — 12; въ 1 оперѣ — 7. *Всего — 19 разъ.* Въ томъ числѣ: Капризы бабочки (соловей—5); Конекъ-горбунокъ (Конекъ-горбунокъ—4).

53. Пономаревъ 2-й, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ — 48, въ 6 операхъ — 31. *Всего — 79 разъ.* Въ томъ числѣ. Пробужденіе Флоры (Эквилонъ — 5); Спящая красавица (принцъ Фортюнэ—1), Эвника (грекъ, рабъ Петронія — 2, негръ, рабъ Петронія — 1).

54. Потанинъ, Александръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).
Въ балетахъ — 43, въ 8 операхъ — 44. *Всего — 87 разъ.* Въ томъ числѣ: Эсмеральда (офицеръ — 2)

55. Прохоровъ, Александръ Георгіевичъ (съ 1 іюня 1910 г.).
Вд балетахъ — 49; въ 11 операхъ — 53. *Всего — 102 раза.* Въ томъ числѣ: Эсмеральда (офицеръ—2).

56. Розай, Георгій Альфредовичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ балетахъ — 19; въ 4 операхъ—10. *Всего — 29 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь фараона (обеаьяна —1).

57. Рыхляковъ, Георгій Трофимовичъ (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ балетахъ — 42; въ 4 операхъ — 18. *Всего — 60 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (церемоніймейстеръ—1).

58. Романовъ, Борисъ Георгіевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ балетахъ—47; въ 11 операхъ — 43. *Всего 90 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій — 4); Времена года (сатиръ—1); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (хозяинъ кабачка—2); Кариавалъ (Флорестаиъ — 1); Конекъ-горбунокъ (Кукшаръ—3); Эвнина (негръ, рабъ Петроиія—4).

59. Сергѣевъ 1-й, Николай Георгіевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

60. Сергѣевъ 2-й, Аркадій Васильевичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ балетахъ — 38; въ 18 операхъ — 93. *Всего — 131 разъ.* Въ томъ числѣ- Баядерка (кшатрій—2).

61. Смирновъ 1-й, Дмитрій Дмитріевичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ балетахъ 49; въ 8 операхъ — 45. *Всего — 94 раза.*

62. Смирновъ 2-й, Павелъ Григорьевичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 40; въ 6 операхъ — 35. *Всего — 75 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—4).

63. Солянниковъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ балетахъ — 36. *Всего — 36 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Леандръ—4); Баядерка (великій браминъ — 4); Донъ-Кихотъ Ламанчскій (Лоренцо—2, Донъ-Кихотъ — 2); Дочь фараона (царь нубійскій—1); Египетскія ночи (жрецъ—2); Лебединое озеро (злой геній – 4, фонъ Ротбардтъ — 4); Павильонъ Армиды (маркизъ — 1, маркизъ въ образѣ царя Гидрао — 1); Пахита (графъ д'Эрвильи—1); Раймоида (Сенешаль—2); Ручей (Синдіаръ—2); Спящая красавица (Каталабютъ - 1); Талисманъ (Кадооръ—2); Фея куколъ (мистеръ Плумпетемеръ—2); Щелкунчикъ (Дроссельмейеръ — 2); Эсмеральда (Клопеиъ Трульфу—2).

64. Спѣсивцевъ, Анатолій Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ—50; въ 13 операхъ—69. *Всего — 119 разъ.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (слуга маркиза—1).

65. Стукολкинъ, Василій Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.(.
Въ балетахъ — 33; въ 1 оперѣ — 6. *Всего — 39 разъ.* Въ томъ числѣ: Арлекинада (Пьеро — 4); Денъ-Кихотъ Ламаичскій (Санчо-Панса—4); Дочь фараона (Джонъ Буль—1, Пасифонтъ — 1); Капризы бабочки (кузиечикъ-гуляка — 5); Конекъ-горбунокъ (Иванъ-дурачекъ 4); Талисманъ (старшій чобдаръ — 2); Тщетная предосторожность (Никззъ — 4); Фіаметта (Мартини — 1); Эсмеральда (Квазимодо—2).

66. Тихоміровъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ балетахъ — 41; въ 13 операхъ — 57. *Всего — 98 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Солоръ—2).

67. Улановъ 1-й, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ балетехъ — 42; въ 13 операхъ — 60. *Всего — 102 раза.*

68. Улановъ 2-й, Петръ Николаевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ балетахъ — 52; въ 13 операхъ — 73. *Всего — 125 разъ.*

69. Усачевъ, Алексѣй Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).
Въ балетахъ — 44; въ 9 операхъ — 52. *Всего — 96 разъ·*

70. Федоровъ, Владиміръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ балетахъ 49; въ 10 операхъ—69. *Всего — 118 разъ.*

71. Фокинъ, Михаилъ Михаиловичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ балетахъ — 6. *Всего — 6 разъ.* Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (Амунъ—2); Карнавалъ (арлекинъ—1); Павильонъ Армиды (виконтъ Ренэде-Божанси — 1, викоитъ де-Божанси въ образѣ Ринальдо — 1); Пахита (Люсьенъ д'Эрвильи 1); Эсмеральда (Фебъ де-Шатоперъ—1).

72. Фремонъ, Владиміръ Александровичъ (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ балетахъ—52; въ 13 операхъ—87. *Всего — 139 разъ.*

73. Храписъ, Георгій Михайловичъ (съ 1 іюня, 1908 г.).
Въ балетахъ — 21; въ 9 операхъ — 30 *Всего — 51 разъ.*

74. Христапсонъ, Андрей Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1907 г.).

Въ балетахъ—47; въ 13 операхъ—76. *Всего—123 раза*. Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (служитель храма—2).

75. Чекрыгинъ 1-й, Иванъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1897 г.).

Въ балетахъ — 33; въ 1 оперѣ — 1. *Всего — 34 раза*. Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (еврей—3).

76. Чекрыгинъ 2-й, Александръ Ивановичъ (съ 1 іюня 1902 г.).

Въ балетахъ — 14. *Всего — 14 разъ*. Въ томъ числѣ: Баядерка (Магдавая—4); Ручей (Моргабъ, цыганка — 2); Спящая красавица (фея Карабоссъ — 5); Тщетная предосторожность (Марцелина—4).

77. Шереръ, Федоръ Карловичъ (съ 1 іюня 1909 г.).

Въ балетахъ — 29; въ 2 операхъ — 6. *Всего 35 разъ*. Въ томъ числѣ: Карнавалъ (Эаебіусъ—3); Пробужденіе Флоры (Ганимедъ — 2), Эвника (грекъ, рабъ Петронія—3).

78. Эрлеръ 1-й, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ балетахъ — 51; въ 12 операхъ — 75. *Всего—126 разъ*.

79. Эрлеръ 2-й, Алексѣй Александровичъ (съ 1 іюня 1907 г.).

Въ балетахъ—3. *Всего—3 раза*.

## Французская драматическая труппа.

### Главный режиссеръ

Домери (Daumery), Шарль (съ 1 сентября 1910 г.).

### Режиссеры:

1. Лесгилье (Lesguiller), Николай (съ 1 сентября 1883 г.).

2. Перре (Perret), Юлій (съ 1 февраля 1865 г.).

### Секретарь и 2-й режиссеръ

Федэ (Fedée), Генрихъ (съ 1 сентября 1908 г.).

### Библіотекарь и помощникъ режиссера

Брюно (Bruno), Жанъ.

### Суфлеры:

1. Лаборье, Карлъ (съ 1 декабря 1905 г.).

2. Жерво-Малло (съ 13 сентября 1881 г.).

### Делегатъ-корреспондентъ

Мартэнъ, Жюль (съ 1 апрѣля 1910 г.).

### Артистки:

1. Андраль (Andral), Поль (съ 1 сентября 1910 г.).

La barricade (Louise Mairet—4); Le bourgeon (Etiennette—4); Coeur de moineau (Margot—4), Un conseil (Pauline—4); L'énigme (Giselle de Gourgiran — 4); L'étrangère (Catherine de Septmonts—4); Mon ami Teddy (Madeleine—4); La rencontre (Renée Sarval — 5). *Всего — въ 12 пьесахъ—49 разъ*.

2. Бара (Barat), Бланшъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (la femme du docteur—4); Le bourgeon (Paulette—4); Coeur de moineau (Nadia Martinac—4); Un conseil (m-me de Strade—4); Le costaud des épinettes (Irma Lurette—4); Le danseur inconnu (madame Giraut—4); Electre (coreute—4); L'étrangerè (m-me d'Hermelines—4); Son auteur (Ketty—4); Quart de soupir (Quart de Soupir—4); La petite fonctionnaire (Hermance—4); Les précieuses ridicules (Madelon—1). *Всего—въ 12 пьесахъ—45 разъ*.

3. Баретта (Baretta), Роза (съ 1 сентября 1910 г.).

Arsène Lupin (Françoise—6); Bohémos (Léonida—4); Les précieuses ridicules (Cathos—1). Coeur de moineau (Rose Arlette—4), Le costaud des épinettes (Jeanne Dargens—4); Le danseur inconnu (Louise — 4); Electre (coreute — 4); L'étrangère (m-me Calmeron—4), Kéroubinos (Kéroubinos—4), Le médécin malgré lui (Lucinde—1); Roméo et Juliette (Le page de Paris—4), Le pére Lebonnard (Blanche d'Estrey—4), La petite fonctionnaire (m-me Herbelin—4); Les précieuses ridicules (Cathos—1); La sacrifiée (Françoise—4), *Всего—въ 15 пьесахъ—53 раза*.

4. Дарлэ (Darlet), Полина (съ 1 сентября 1910 г.).

Arsène Lupin (Jeanne—6); Coeur de moineau (une anglaise—4); Le costaud des épinettes (Adèle—4); Le danseur inconnu (Jeanne—4); Electre (coreute—4); La joie du Talion (Valérie—4); Le médécin malgré lui (Jacqueline—3); Mon ami Teddy (Ivonne—4); La robe rouge (Catialèna—4); Le rubicon (Ivonne Sainclair—4); Son auteur (Maud—4). *Всего—въ 11 пьесахъ—45 разъ.*

5. Дево (Devaux), Шарлотта (съ 31 октября 1861 г.).

Arsène Lupin (la consierge—6); La barricade (Françoise—4); Coeur de moineau (Thérése—4); Un conseil (Victoire—4); Les costaud des épinettes (Jeanne—4); La cruche (Aurélie—4); La petite fonctionnaire (Célestine—4); La rencontre (Annette—5); La sacrifiée (Pauline—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—39 разъ.*

6. Дельверъ (Delvair), Жанна (съ 16 по 29 октября 1910 г.).

L'énigme (Léonore de Gourgiran—4); L'étrangère (mistress Clarkson—4); La nuit de mai (La muse—5). *Всего—въ 3 пьесахъ—13 разъ.*

7. Дюксъ (Dux), Эмильенъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Les affaires sont les affaires (m-me Léchat—4); Electre (Clytemnestre—4); Mon ami Teddy (m-me Roucher—4); Le père (Lebonnard—4). *Всего—въ 4 пьесахъ—16 разъ.*

8. Дюлюкъ (Duluc), Лоренсъ (съ 15 ноября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Germaine Léchat—4); Arsène Lupin (Sonia Kritchnoff—6); L'aventurière (Celie, fille de Monte-Prade—4); Le bourgeon (Huguette—4); Brichanteau (Fanchette Claret—4); Coeur de moineau (Huquette—4); Le père Lebonnard (Jeanne Lebonnard—4); La petite fonctionnaire (Suzanne Borel—4); Le voleur (Isabelle Lagardes—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—38 разъ.*

9. Дюроше (Durocher), Анна (съ 1 сентября 1902 г.).

Les affaires sont les affaires (La femme de percepteur—4); Un conseil (Julie—4); Le costaud des épinettes (la concierge—4); La cruche (Ursule—4); La joie du Talion (Josephine—4). *Всего—въ 5 пьесахъ—20 разъ.*

10. Гено, Люси.

Le strapontin (Diane—4). *Всего—въ 1 пьесѣ—4 раза.*

11. Женiа (Géniat), Марсель (съ 15 по 28 января 1911 г.).

Electre (Chrisothemis—4); Il était une bergère (la princesse—4); Simone (Simone—4); Un soir (Sabine Villars—1). *Всего—въ 4 пьесахъ—13 разъ.*

12. Жюльенъ-Леба (Julien), Марсель (съ 1 сентября 1910 г.).

L'amiral (m-me van der Beck—5); Arsène Lupin (Victoire—6); Le bourgeon (Eugénie Heurteloup—4); Brichanteau (m-me Doris—4); Coeur de moineau (m-me de Pontivon—4); Un conseil (m-me Pagevin—4); Le costaud des épinettes (m-me Sauvalin—4); La cruche (Margot—4); Le danseur inconnu (m-me Tombelle—4); La petite fonctionnaire (m-me Lebardin—4); La robe rouge (m-me Etchepare—4); Roméo et Juliette (La nourrice—4); Le rubicon (Marcelle la douarière—4). *Всего—въ 13 пьесахъ—55 разъ.*

13. Лели (Lély), Маделэнъ.

Le rubicon (Germaine—4); La sacrifiée (Jeannine—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ*

14. Люка (Lukas), Лора (съ 1 сентября 1910 г.).

L'amiral (Jacgueline—5); Arsène Lupin (Germaine—6); La barricade (Cécile Tardien—4); Brichanteau (Jeanne Horly—4); Le costaud des épinettes (Marie—4); Le danseur inconnu (Berthe—4); Le dépit amoureux (Lucile—3); 1807 (Charlotte de Frousac—5); Ménélas (Renée—4); Mon ami Teddy (Francine—4); La petite fonctionnaire (Riri—4); Roméo et Juliette (Baltazar—4); Un soir (Antoinette Villars—1). *Всего—въ 13 пьесахъ—52 раза.*

15. Массаръ (Massard), Берта (съ 1 октября 1906 г.).

Bloomfield and C° (Célestine—4); Le costaud des épinettes (Ginette—4); L'évasion (La mére Yvonne—4); Le rubicon (2-ème papillon—4). *Всего—въ 4 пьесахъ—16 разъ.*

16. Медаль (Médal), Camille (съ 1 сентября 1907 г.).

Arsène Lupin (Irma—6); La barricade (m-me Gaucherond—4); Le bourgeon (la choute—4); Un conseil (une dame—4); Le costaud des épinettes (Agathe—4); Le danseur inconnu (Léontine—4); Fatal zéro (Françoise—4); Un frère (une blanchisseuse—4); Le médécin (Martine—3); Mon ami Teddy (Mathilde—4); La petite fonctionnaire (Delphine—4); La robe rouge (m-me Bunérat—4); Le rubicon (Elise—4); Simone (Georgette—4); Un soir (Mathilde Houvette—1). *Всего—въ 15 пьесахъ—58 разъ.*

17. Пьера (Piérat) (съ 12 по 18 февраля 1911 г.).

Roméo et Juliette (Juliette—4). *Всега—въ 1 пьесѣ—4 раза.*

18. Прово, Жанна (съ 29 января по 11 февраля 1911 г.).

19. Роджерсъ (Roggers), Генрiэтта.

La voleur (Marie-Louise Voysin—4). *Всего—въ 1 пьесѣ—4 раза.*

20. Сильвенъ (Silvain), Луиза (съ 8 по 21 января 1911 г.).

(Electre — 4); Le père Lebonnard (m-me Lebonnard—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

21. Сорель (Sorel), Сесиль (съ 29 января по 11 февраля 1911 г.).

L'aventuriére (Dona Clorinde — 4); La rencontre (Camille de Lançay — 5). *Всего—въ 2 пьесахъ — 9 разъ.*

22. Тайлеферъ (Taillefer), Луиза (съ 1 сентября 1909 г.).

Le costaud des épinettes (Julie Varin — 4); Mon ami Teddy (Aline—4); Le rubicon (1-er papillon — 4). *Всего—въ 3 пьесахъ—12 разъ.*

Уволена съ 1 декабря 1910 г.

23. Фіеръ (Fière), Алиса (съ 1 сентября 1909 г.).

Les affaires sont les affaires (Julie—4); Bloomfield and C° (m-me Balantin — 4); Le costaud des épinettes (Valentine Gay — 4); Le danseur inconnu (m-me Henriet 4); Electre (suivante—4); Un frère (la mère Guillaume—4); 1807 (Julie—5); La petite fonctionnaire (une femme de chambre — 4); Les précieuses ridicules (Marotte—1); Le soir (Clarke—1). *Всего—въ 10 пьесахъ—35 разъ.*

24. Фонтанжъ (Fontanges), Фернанда (съ 1 сентября 1906 г.).

Arsène Lupin (Marie—6); La barrière (Henri — 4); Le bourgeon (Cléo — 4); Le costaud des épinettes (Clorine — 4); Le danseur inconnu (Gilberte — 4); Electre (suivante — 4); L'évasion (Marianne — 4); Il était une bergère — (la bergére 4); Kéroubinos (Chrysis—4);Le medécin malgré lui (Lucinde — 2); Mon ami Teddy (Juliette—4); Les précieuses ridicules (Almanzor — 1); La robe rouge (Bertha—4; Le rubicon (m-elle Caumont — 4); La sacrifiée (Suzanne—4); *Всего—въ 15 пьесахъ—57 разъ.*

25. Шелеръ (Scheler), Елена (съ 1 сентября 1910 г.).

Les aftaires sont les affaires (La femme du juge de paix—4); L'amiral (Annette — 5); La barricade (Aline Derivière 4); Le bourgeon (la mariotte—4); Brichanteau (m-me Valadon — 4); Le costaud des épinettes (Eugénie—4); La cruche (Camille—4); Le danseur inconnu (m-me Edmond — 4); Le dépit amoureux (Marionette — 3); Electre (coreute — 4); Fatal zéro (Zephyrine — 4); 1807 (m-me de Mélussay —5); La petite fonctionnaire (Marguerite Pagenel 4); La robe rouge (M-me Vegret—4); Roméo et Juliette (Lady Capulet — 4); Le rubicon (m-me Sévin—2), La sacrifiee (m-me Beaudricourt 4), Simone (Hermance — 4). *Всего—въ 18 пьесахъ—71 разъ.*

26. Эвенъ (Even), Жанна (съ 7 октября по 18 декабря 1910 г.).

Le bourgeon (comtesse de Ploumdec 4), Un cas de conscience (la comtesse de Rocqueville—4), Le coeur de moineau (Sophie Lemercier—4), L'étrangère (la marquise de Rumiéres — 4); Le rubicon (m-me Sevin—2); La sacrifiée (m-me Beaudricourt—4). *Всего—въ 6 пьесахъ—22 раза.*

Артисты:

1. Андріе (Andrieu), Шарль (съ 1 сентября 1875 г.).

L'amiral (Blasius van der Trop—4); La barricade (Tardieu—4); Coeur de moineau (Pontivon—4); Un conseil judiciaire (Courvalois—4); Le costaud des épinettes (Doizeau—4), L'etrangère (Mauriceau — 4); Mon ami Teddy (Verdier—4); La petite fonctionnaire (Pagenel—4); La robe rouge (Mondoubleau—4); Le rubicon (un monsieur—4). *Всего — въ 10 пьесахъ—37 разъ.*

† 4 декабря 1910 г.

2. Андрэ (André), Марсель (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Xavier Léchat—1); L'amiral (Blasius van der Trop—1); Arsène Lupin (Bonavant—6, Jean, chauffeur—6); La barricade (Philippe Breschard—4); Le bourgeon (Jean Loup—4); Brichanteau (docteur Séverin—1); Un cas de conscience (André de Rocqueville—4); Un conseil judiciaire (Raoul—4); Le costaud des épinettes (Valtier—4); La cruche (Lavernié 3); Le danseur inconnu (Thibaudel—4); L'étrangère (Calmeron—4); Le médécin malgré lui (Géronte—3); Les précieuses ridicules (Gorbibus—1); La rencontre (Armand Vivien—5); La robe rouge (Bunérat—4); Roméo et Juliette (Frère Jean—4); Le rubicon (Georges Glandelle—4); La sacrifiée (Julien—3); Simone (Chaintreaux—4). *Всего — въ 20 пьесахъ—74 раза.*

3. Бертъ (Bert), Камиллъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Le jardinier chef — 4); L'amiral (Bonvallet—5), Arsène Lupin (Charolais, père—6); L'aventurière (Monte-Prade 4); La barricade (un commissaire—4); Bloomfield (Balentin—4); Le bourgeon (le d-r Vetille—4); Brichanteau (Roland 4); Un cas de conscience (le docteur Poncelet—4); Coeur de moineau (Pontivon—4); Un conseil judiciaire (Tubeuf 4); Le costaud des épinettes (Chagnard 4); Electre (Oreste 4); L'énigme (Gérard de Gourgiran—4); L'étrangère (le duc Maximin de Septmonts 4); L'évasion (Pagnol 4); Kéroubinos (Hercule—4); La nuit, de Mai (le poète—5); La robe rouge (Etchepare—4); Roméo et Juliette (Frère Laurence—4), Le rubicon (Fréjus Chantecler—4); La sacrifiée (Roizel—3); Simone (m-r de Sergeac, père—4); Un soir (le commandant Villars—4); Le voleur (Zamboult—4). *Всего—въ 25 пьесахъ—103 раза.*

4. Бонвалле (Bonvallet), Генрихъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (le capitaine 4), Arsène Lupin (Boursin, agent de la sûreté 4, duc de Charmerace—2); L'aventurière (Horace—4); La barricade (Burle 4); Brichanteau (Gaston Murat—4); Un cas de conscience (Georges de Rocqueville—4); Un conseil judiciaire (Grimblot 4), Le costaud des épinettes (le baron de Rouget—4), Le danseur inconnu (l'invité—4); Le dépit amoureux (Eraste—3); Electre (Pylade—4); L'étrangère (de Berncourt—4); L'évasion (Lucien—4); Un frére (Jules—4); Il était une begrère (le berger—4); Le médécin (Léandre—3); La petite fonctionnaire (un militaire—4); La robe rouge (Ardeuil—4); Roméo et Juliette (Paris—4); Le rubicon (Jacques Sainclair—4); Son auteur (Maximilien Van Baufftemacmannastein—4). *Всего — въ 21 пьесѣ — 84 раза.*

5. Брюле (Brulé), Андрей (съ 27 ноября 1910 г.).

Arsène Lupin (Duc de Charmerace—4); Le bourgeon (Maurice de Plounidec—4); Coeur de moineau (Claude Latournelle — 4); Le danseur inconnu (Henri Calvel—4). *Всего въ 4 пьесахъ—16 разъ.*

6. Брюно (Bruno), Жанъ (съ 1 марта 1905 г..

Les affaires sont les affaires (domestique — 4); Arsène Lupin (3-ème fils Charolais—6); La barricade (Escartefigue—4); Le bourgeon (Luc—4); Brichanteau (Paul — 4); Coeur de moineau (1-er domestique — 4); Un conseil judiciaire (le substitut—4); Le costaud des épinettes (Ferdinand, dit Fernand—4); Le danseur inconnu (Felix — 4); L'énigme (un domestique — 4); L'étrangère (Jean—4); L'évasion (un garde chiourme—4); Mon ami Teddy (Corbet—4); La petite fonctionnaire (2-ème monsieur—4); Les précieuses ridicules (2-ème porteur—1); La rencontre (un domestique—5); La robe rouge (un domestique—4); Roméo et Juliette (Abraham — 4); Le rubicon (le pianiste—4); Un soir (Achmet—4); Le voleur (Firmin — 4) *Всего — въ 21 пьесѣ — 84 раза*

7. Гарригъ (Garrigues), Генрихъ (съ 27 октября 1910 г.).

La barricade (Langouet—4); Un cas de conscience (Robert de Rocqueville — 4); Le costaud des épinettes (Claude Brevin—4); L'énigme (Raymond de Gourgiran—4); Mon ami Teddy (Bertin—4); La robe rouge (le président des Assises — 4). *Всего—въ 6 пьесахъ—24 раза.*

8. Германъ (Herrmann), Фернандъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Arsène Lupin (l'agent de police—6); La barricade (Censier—4); Bohémos (Bohémos—4); Un conseil judiciaire (Olivier — 4); Le costaud des épinettes (Gabriel—4); Le danseur inconnu (2-ème invité—4); Le dépit amoureux (Valère—3); L'énigme (Raymond de Gourgiran—4); L'étrangère (Gerard — 4); Le père Lebonnard (Robert Lebonnard — 4); Les précieuses ridicules (du Croisy—1); La rencontre (Raymond de Brévannes — 5); Roméo et Juliette (Mercutio — 4); Le rubicon (François Mareuil—4); Simone (Michel—4); Le voleur (Fernand Lagardes—4). *Всего—въ 16 пьесахъ—63 раза.*

9. Делормъ (Delorme), Эмиль (съ 1 сентября 1887 г.).

Les affaires sont les affaires (le vicomte de la Fontenelle — 4); Arsène Lupin (le juge d'instruction—6); La barricade (le comte de Bonneville — 4); Le bourgeon (Heurteloup—4); Coeur de moineau (Martinac—4); Un conseil judiciaire (Boisrobin—4); Le costaud des épinettes (Sauvalin — 4); La cruche (Lavernie—1) ;Le danseur inconnu (Gonthier—4); L'ènigme (marquis de Neste—4); L'étrangère (Guy des Haltes—4); Fatal zéro (Dubois—4); Mon ami Teddy (Didier Morel—4); Le père Lebonnard (le marquis d' Estrey—4); La petite fonctionnaire (le docteur — 4); Les précieuses ridicules (la Grande—1); La robe rouge (la Bouzule — 4); Roméo et Juliette (le prince de Vérone — 4); Le rubicon (le metteur en scène — 4); Simone (le d-r Vergne—4). *Всего—въ 20 пьеспхъ—76 разъ*

10. Жанвьэ (Janvier), (съ 29 января 1911 г.).

L'aventurière (Don Annibal—4); La rencontre (Théodore Canuche, dit Canuche—5)· *Всего—въ 2 пьесахъ—9 разъ.*

11. Жервэ-Маллэ (Gervais-Mallet), (съ 13 сентября 1881 г.).

Les affaires sont les affaires (la percepteur — 4); La barricade (Randel—4); Brichanteau (Laudret, facteur—4); Coeur de moineau (2-ème domestique—4); Un conseil judiciaire (l'huissier audiencier—4); Le costaud des épinettes (le souffleur—4); La cruche (un facteur—4); Le danseur inconnu (le jardinièr—4); Mon ami Teddy (un domestique—4); Le père Lebonnard (un domestique—4); La petite fonctionnaire (le conducteur—4), La rencontre (un domestique—5); La sacrifiée (un domestique—3); Simone (un domestique — 4). *Всего—въ 14 пьесахъ—56 разъ.*

12. Камисъ (Camis), Эмиль (съ 1 сентября 1910 г.)

Les affaires sont les affaires (Phinck — 4); Arsène Lupin (Gournay-Martin—6); L'aventurière (Dario—4); La barricade (Thubeuf — 4); Bloomfield (Boudois—4); Brichanteau (un homme de la gare — 4); Un conseil (le président du tribunal — 4); Le costaud des épinettes (Gomez — 4); Le danseur inconnu (Blivet — 4); Electre (Egisthe—4); L'étrangère (le commissaire—4); Un frère (un inspecteur—4); La joie du Talion (Moreaux—4); Le médécin malgré lui (Valère—3); Les précieuses ridicules (1-er porteur—1); La robe rouge (le procureur général—4); Roméo et Juliette (Le seigneur Montaigu—4); Le rubicon (m-r Sevin—4); Simone (m-r de Lorsy—4). *Всего—въ 19 пьесахъ—74 раза.*

13. Лаборье (Laborier), Карлъ (съ 1 декабря 1905 г.).

14. Ламберъ (Lambert), Альбертъ (съ 5 по 18 февраля 1911 г.).

L'aventurière (Fabrice—4); Roméo eu Juliette (Roméo—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

15. Леба (Leubas), Луи (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Gruggh—4); Arsène Lupin (Guerchard—6); La barricade (Goucherond—4); Le bourgeon (L'abbé Bourset—4); Brichanteau (Durevert—4); Coeur be moineau (Lemercier—4); Un conseil judiciaire (Pagevin—4); Le costaud des épinettes (l'oncle Tabac—4); Le danseur inconnu (Barthazard—4); L'étrangère (Remonin—4); La petite fonctionnaire (Lebardin—4); La robe rouge (Mouzon—4); Roméo et Juliette (le seigneur Capulet—4); La sacrifiée (Baudricourt—3); Simone (Burtin—4); Un soir (Amedée Houvette—4); Le voleur (Raymond Lagardes—4). *Всего—въ 17 пьесахъ—69 разъ.*

16. Леонъ (Léon), Николай (съ 1 сентября 1883 г.).

Les affaires sont les affaires (le docteur—4); Arsène Lupin (le serrurier—2); Un conseil judiciaire (un garçon de bureau—4); Le costaud des épinettes (Achille—4); Le danseur inconnu (le barbiste—4); Mon ami Teddy (Willie—4); La petite fonctionnaire (1-er monsieur—4); La robe rouge (maître Placat—4); Roméo et Juliette (1-er citoyen—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—34 раза.*

17. Мори (Maury), Жоржъ-Леонъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (le marquis de Porcellet—4); L'amiral (le capitaine Marius—5); La barricade (Breschard—4); Le bourgeon (le marquis de la Roche Tournel—4); Un cas de conscience (le comte de Rocqueville—4); L'étrangère (Clarkson—4); 1807 (le colonel Montcornet—5); Mon ami Teddy (Teddy—4); La petite fonctionnaire (le vicomte—4); La rencontre (Adrien Serval—5); La robe rouge (Vogret—4); Roméo et Juliette (Benvolio—4); Simone (Edouard de Sergeac—4); Le voleur (Richard Voysin—4). *Всего—въ 14 пьесахъ—59 разъ.*

18. Перре (Perret), Юлій (съ 1 февраля 1865 г.).

Les affaires sont les affaires (domestique—4); Arsène Lupin (le greffier—1, un agent de la sureté—5); L'aventurière (un valet—4); Un conseil judiciaire (un garde—4); Le costaud des épinettes (Arsène—4); L'évasion (un chartier—4); 1807 (Antoine—5); Mon ami Teddy (un domestique—4); Roméo et Juliette (2-mè citoyen—4). *Всего—въ [illegible] пьесахъ—39 разъ*

19. Роберъ (Robert), Поль (съ 1 сентября 1887 г.).

Les affaires sont les affaires (Jean—4), Arsène Lupin (le commissaire—6), La barricade (Tranchant—4); Bohémos (Péruvone—4), Brichanteau (Daniel—4); Un cas de conscience (Bernard—4); Un conseil judiciaire (Bazoche—4), Le costaud des épinettes (Le Nantais—4); La cruche (Mar-[illegible]—4), Le danseur inconnu (Beauchamp—4); Le dépit amoureux (Mascarille—3), L'énigme (Laurent, garde-chasse—4), L'étrangère (Joseph—4); L'évasion (un brigadier de gendarmerie—4); Un frère (un huissier—4), Le médecin malgré lui (m-r Robert—3), Mon ami Teddy (Dominique—4); La petite fonctionnaire (le facteur Ronju—4); Les précieuses ridicules (le viconte de Jodelet—1), La robe rouge (le lieutenant de gendarmerie—4), Roméo et Juliette (Simon—4), Le rubicon (Toimair—4), Simone (m-r Minier—4), Son auteur (le patron de l'hôtel—4). *Всего—въ 24 пьесахъ—93 раза*

20. Ролланъ (Rollan), Генрихъ (съ 27 октября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Lucien Garraud—4); Arsène Lupin (2-ème fils Charolais—6, Dieusy agent de la sûreté—6); Uu cas de conscience (le docteur Rollan—4); Le danseur inconnu (le vieux client—4); Le dépit amoureux (Mascarille—3); 1807 (Hugues de Plessis Fronsac—5); Le père Lebonnard (le d-r André—4); Roméo et Juliette (Tybald—4); La sacrifiée (Dorville—3); Un soir (André Chamballe—4). *Всего—въ 10 пьесахъ—47 разъ*

21. Сильвэнъ (Silvain), (съ 8 по 21 января 1911 г.).

Electre (le gouverneur—4); Le père Lebonnard (Lebonnard—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

22. Терье (Terrier), Рауль (съ 1 сентября 1908 г.).

Les affaires sont les affaires (le garçon jardinier—4); L'amiral (Flageolet—5); Arsène Lupin (Bernard Charolais—6); La barricade (Correau—4); Bloomfield (Cezaire—4); Le bourgeon (Guerassin—4); Brichanteau (Montescure—4); Le costaud des épinettes (Doullens—4); La cruche (Lauriane—4); Le danseur inconnu (Herbert—4); L'évasion (le petit père Mathieu—4); Le médecin malgré lui (Sganarelle—3); Ménélas (Jean—4); 1807 (Léonidas—5); Mon ami Teddy (François d'Allone—4), La petite fonctionnaire (Auguste—4); La robe rouge (le greffier—4); Roméo et Juliette (le clown—4); Le strapontin (Marcel—4). *Всего—въ 19 пьесахъ—79 разъ.*

23. Ферни (Ferny), Евгеній (съ 1 сентября 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (le juge de paix—4), Arsène Lupin (Firmin, garde-chasse—6; le serrurier—4, Boursin, agent de la sureté—2); La barricade (Lalance—4); Le bourgeon (Roger—4); Un cas de conscience (Jean—4); Coeur de moineau (John, valet de chambre—4); Un conseil judiciaire (Mathieu—4); Le costaud des épinettes (la Tanche—4); La cruche (un gamin—4); Le danseur inconnu (Rémy—4); Le dèpit amoureux (Gros-Réné—3), L'etrangère (d'Hermelines—4), (Fatal zéro (Durand—4); Un frère (un cambrioleur—4); La joie du Taiion (m-r de Verdun—4); Le médécin malgré lui (Lucas—3), Quart de soupir (Louis—4); Les précieuses ridicules (Le marquis de Mascarille—1), La robe rouge (Bridet—4); Roméo et Juliette (Gregoire—4), Le rubicon (Emile—4); Son auteur (un groom—4). *Всего—въ 22 пьесахъ—91 разъ.*

24. де-Фероди (de Féraudy), Морисъ (съ 25 декабря 1910 г.).

Les affaires sont les affaires (Isidore Lechat—4), Brichanteau (Sebastien Brichanteau—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

25. Le petit Paul.

Uu soir (le petit Marc—4). *Всего—въ 1 пьесѣ—4 раза*

# Оркестры.

### Завѣдывающій оркестрами

1. Кучера, Карлъ Антоновичъ (съ 1 октября 1879 г.).
Оставилъ службу 1 сентября 1910 г.

2. Крушевскій, Эдуардъ Андреевичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

## Оркестръ оперы и балета.

### Капельмейстеры оперы:

1. Направникъ, Эдуардъ Францевичъ (съ 28 ноября 1863 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

2. Крушевскій, Эдуардъ Андреевичъ (съ 16 сентября 1876 г.).

3. Блуменфельдъ, Феликсъ Михайловичъ (съ 1 августа 1895 г.).

### Капельмейстеры балета:

1. Дриго, Ричардъ Евгеніевичъ (съ 19 сентября 1879 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

2. Малько, Николай Андреевичъ (съ 15 октября 1908 г.).

### Аккомпаніаторъ

Пахитоновъ, Даніилъ Ильичъ (съ 1 августа 1905 г.).

### Репетиторы балета:

1. Лачиновъ, Владиміръ Петровичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Первая срипка.

2. Леоновъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

3. Мержинскій, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

### Музыканты:

1. Александеръ, Михаилъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

2. Аматнѣкъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

3. Антоновъ, Сергѣй Родіоновичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Басъ-кларнетъ.

4. Беме, Оскаръ Вильгельмовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Корнетъ.

5. Бендеръ, Францъ Францевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Віолончель.

6. Бергъ, Максъ Васильевичъ (съ 15 ноября 1901 г.). Флейта.

7. Бехъ, Вячеславъ Францевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Контрабасъ.

8. Битуновъ, Аполлонъ Андреевичъ (съ 15 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

9. Блауэртъ, Отто Ивановичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Литавры.

10. Больмъ, Отто Рудольфовичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Кларнетъ.

11. Брекеръ, Вильгельмъ Фридриховичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Кларнетъ.

12. Будаевъ, Александръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

13. Бужановскій, Станиславъ Іуліановичъ (съ 1 ноября 1903 г.). Труба.

14. Вагнеръ, Конрадъ Робертовичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вторая скрипка.

15. Вагнеръ, Шарлотта Ѳедоровна (съ 1 декабря 1903 г.). Арфа.

16. Вальтеръ, Викторъ Григорьевичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.

17. Васильевъ, Евтихій Михайловичъ (съ 15 сентября 1907 г.). Контрабасъ.

18. Вдовыченко, Александръ Моисеевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Кларнетъ.

19. Вербицкій, Павелъ Станиславовичъ (съ 1 октября 1898 г.). Первая скрипка.

20. Ветцель, Іосифъ Францовичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.

21. Вихманъ, Эмилій Густавовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Тромбонъ.

22. Волковъ, Петръ Наумовичъ (съ 1 декабря 1899 г.). Тромбонъ.

23. Володарскій, Василій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

24. Вольфъ-Израэль 1-й, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1892 г.). Первая скрипка.

25. Вольфъ-Израэль 2-й, Евгеній Владиміровичъ (съ 1 октября 1894 г.). Віолончель.

26. Гавриловъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Флейта.

27. Газенкампфъ, Рудольфъ Владиміровичъ (съ 1 октября 1899 г.). Первая скрипка.

28. Гарпфъ 1-й, Александръ Лукичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Віолончель.

29. Гарпфъ 2-й, Алоизъ Лукичъ (съ 1 октября 1904 г.). Первая скрипка.

30. Гейкель, Канутъ Карповичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Альтъ.

31. Гибшъ, Клементина Богуславовна (съ 1 сентября 1906 г.). Арфа

32. Глинкинъ, Николай Матвѣевичъ (съ 16 октября 1900 г.). Альтъ.

33. Гоппендорфъ, Густавъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Труба.

34. Гордонъ, Александръ Бернардовичъ (съ 3 сентября 1890 г.). Корнетъ.

35. Горшанинъ, Илья Михайловичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Кларнетъ.

36. Грибенъ. Өедоръ Өедоровичъ (съ 1 августа 1897 г.). Фортепіано.

37. Гротт[illegible]е, Павелъ Августовичъ (съ 1 декабря 1902 г.). Тромбонъ.

38. Грюнертъ, Альфредъ Альфредоричъ (съ 1 января 1898 г.).

39. Губко, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Кларнетъ.

40. Гуковъ, Митрофанъ Рафаиловичъ (съ 7 декабря 1898 г.). Альтъ.

41. Гуляевъ, Петръ Степановичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Контрабасъ.

42. Дмитріевъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Мальтгорнъ.

43. Елинекъ, Іоганъ Вячеславовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

44. Завѣтновскій, Викторъ Александровичъ (съ 15 октября 1904 г.). Вторая скрипка.

45. Зигель, Отто Альбановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Гобой.

46. Каневскій, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вторая скрипка.

47. Канторъ, Иванъ Эвальдовичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Ударные инструменты.

48. Каукаль, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Гобой.

49. Кенигъ, Іосифъ Эрнестовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Первая скрипка.

50. Кирилловъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Вальтгорнъ.

51. Корниловъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1998 г.). Альтъ.

52. Котте, Фридрихъ Эрнестъ (съ 1 сентября 1893 г.) Фаготъ.

53. К[illegible]шевскій, Людвигъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Кларнетъ.

54. Крюгеръ, Эмануилъ Эдуардовичъ (съ 15 сентября 1895 г.). Первая скрипка.

55. Кубанекъ, Ярославъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Первая скрипка.

56. Куденгольдтъ, Вильгельмъ Генриховичъ (съ 1 сентября 1898 г.) Альтъ.

57. Кузнецовъ, Іосифъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Вторая скрипка.

58. Кулле, Альфредъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Тромбонъ.

59. де-Ланге, Людвигъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Флейта.

60. Ланге, Леопольдъ Эдуардовичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.

61. Лемосъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Корнетъ.

62. Лещинскій, Францъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Труба.

63. Липинъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 октября 1902 г.). Первая скрипка.

64. Лукасъ, Отто Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вальдгорнъ.

65. Людольфи, Валертинъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Контрабасъ.

66. Малый, Іоганъ Францевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Контрабасъ.

67. Матасовъ, Василій Ефимовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

68. Михайловскій, Иванъ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Флейта.

69. Михаловскій 1-й, Станиславъ Викентьевичъ (съ 1 сентября 19000 г.). Первая скрипка.

70. Михаловскій 2-й, Сигизмундъ Викентьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.
† 11 мая 1911 г.

71. Мнацагановъ, Христофоръ Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Первая скрипка.

72. Мѣщанчукъ, Иванъ Михайловичъ (съ 1 октября 1905 г.). Труба.

73. Нагорнюкъ, Николай Михайловичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вальдгорнъ.

74. Напихъ, Птвелъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Труба.

75. Нейманъ, Савва Лавовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Вторая скрипка.

76. Орлово, Николай Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Контрабасъ.

77. Парманинъ, Тихонъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Альтъ.

78. Передерій, Иванъ Васельевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.
† 29 августа 1911 г.

79. Петровъ, Иванъ Афанасьевичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Флейта.

80. Плотниковъ, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

81. Поббихъ, Рихардъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Контрабасъ.

82. Помазанскій, Иванъ Александровичъ (съ 1 сентября 1868 г.). Арфа.

83. Поповъ 1-й, Александръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

84. Поповъ 2-й, Василій Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

85. Продановъ, Михаилъ Мелетевичъ (съ 1 сертября 1901 г.). Альтъ.

86. Прокофьевъ, Михаилъ Семеновичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Гобой.

87. Путырскій, Михаилъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Фаготъ.

88. Пункъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 октября 1899 г.). Віолончель.

89. Пфейферъ, Владиміръ Ѳедоровичъ (съ 1 октября 1903 г.). Віолончель.

90. Радике, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вторая скрипка.

91. Рейхе, Евгеній Адольфовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Тромбонъ.

92. Рехакъ, Альфредъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Тромбонъ.

93. Сазоновъ, Аркадій Александровичъ (съ 1 октября 1904 г.). Віолончель.

94. Семеновъ, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Віолончель.

95. Сикка, Карлъ Карловичъ (съ 15 ноября 1907 г.). Гобой.

96. Словачевскій, Митрофанъ Семеновичъ (съ 1 января 1895 г.). Контрабасъ.

97. Сольскій, Викторъ Сигизмундовичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Вальдгорнъ.

98. Стеличекъ, Мирославъ (съ 1 сентября 1904 г.). Альтъ.

99. Тарасенковъ, Василій Георгіевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Альтъ.

100. Таротинъ, Михаилъ Васильевмчъ (съ 1 сентября 1905 г.). Віолончель.

101. Тецъ, Владиміръ Карловичъ (съ 1 сеитября 1902 г.). Вторая скрипка.

102. Тиховъ, Павелъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Контрабасъ.

103. Тракалъ, Антонъ Аьтоновичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Вторая скрипка.

104. Тронье, Эмиль Германовичъ (съ 1 сентября 1902 г.), Труба.

105. Ульрихъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Литавры.

106. Федергансъ, Юлій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Флейта.

107. Фельдтъ, Эмиль Павловичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.

108. Фогтъ, Павелъ Карловичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Альтъ.

109. Фишеръ, Ѳедоръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Труба.

110. Френкель, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Альтъ.

111. Халипъ, Владиміръ Яковлевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Фаготъ.

112. Цыбинъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Флейта.

113. Цыбульскій, Иванъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Труба.

114. Чернышевъ, Николай Семеновичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Вторая скрипка.

115. Швабъ, Карлъ Карловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Флейта.

116. Швачкинъ, Георгій Тарасовичъ (съ 1 сентября 1892 г.). Первая скрипка.

117. Шильганъ, Ярославъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

118. Широковъ, Гаврилъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Вальдгорнъ.
† 25 іюня 1911 г.

119. Шолларъ, Марія Францевна (съ 1 сентября 1908 г.). Арфа.

120. Шнейдеръ, Карлъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Тромбонъ.

121. Штейнсъ, Іосифъ Францевичъ (съ 1 августа 1895 г.). Вальдгорнъ.

122. Шредеръ, Карлъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Ударные инструменты

123. Шуманъ, Отто Рейнгольдовичъ (съ 1 октября 1890 г.). Вальдгорнъ.

124. **Щуровъ**, Гавріилъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.). Органъ.

125. **Юнгъ**, Августъ Францевичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Альтъ.

126. **Юнкеръ**, Адольфъ Карловичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вальдгорнъ.

127. **Юркевичъ**, Станиславъ Карловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Вторая скрипка.

---

# МОСКВА.

## Русская драматическая труппа.

### Управляющій драматическою труппою.

**Южинъ (Князь Сумбатовъ)**, Александръ Ивановичъ. Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ (съ 1 іюля 1882 г. въ должности съ 31 марта 1909 г.).

### Режиссеры:

1. **Платонъ**, Иванъ Степановичъ (съ 1 сентября 1892 г.)

2. **Айдаровъ**, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

### Вторые режиссеры:

1. **Носовъ**, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 сентября 1891 г.).

2. **Саламатовъ**, Филаретъ Осиповичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

3. **Фохтъ**, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

### Суфлеры:

1. **Долиновъ**, М. А. (съ 15 августа 1910 г.).

2. **Зайцевъ**, Владиміръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

3. **Кноблохъ**.

### Библіотекарша.

**Лошкарева**, Екатерина Васильевна (съ 1 ноября 1900 г.).

### Артистки:

1. **Алексѣева**, Клавдія Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).

Безъ вины виноватые (Отрадина—4); Бѣдная невѣста (Дуня—2); Горе отъ ума (княжна—2); Гроза (Глаша, дѣвка въ домѣ Кабановой—5), Когда цвѣтетъ молодое вино (Гунда—7); Лѣсъ (Аксюша — 1); Марія Стюартъ (Маргарита Кэрлъ—13); Очагъ (г-жа Рашюръ—5). *Всего — въ 8 пьесахъ—39 разъ.*

2. **Антонова**, Вѣра Петровна (съ 1 сентября 1909 г.).

Каштелянскій медъ (Варвара Сулимирская—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (Альберта—7); Мнимый больной (Анжелика—11); Очагъ (г-жа Дювенъ-Тюненъ—2). *Всего—въ 4 пьесахъ—22 раза.*

3. **Берсъ**, Екатерина Дмитріевна (съ 1 сентября 1893 г.).

Безумный день, или Женитьба Фигаро (Сюзанна – 5, Фаншетта — 2); Идеальный мужъ (миссъ Мэбль Чильтернъ—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (Альвильда—8); Поле брани (Лиза Силкина—14); Привидѣнія (Регина Энгстрандъ—1); Царь природы (m-lle Глюкъ—1). *Всего—въ 6 пьесахъ 33 раза.*

4. **Благово**, Елена Александровна (съ 1 сентября 1898 г.).

Жуликъ (Анна Сергѣевна — 15); Идеальный мужъ (лэди Маркби—2); Марія Стюартъ (Анна Кеннеди—11); Очагъ (г-жа Пижонъ—5); Поле брани (Марія Петровна Кирова—9). *Всего — въ 5 пьесахъ—42 раза.*

5. **Варенцова**, Александра Александровна (съ 16 декабря 1892 г.).

Горе отъ ума (княжна—2); на выходахъ—въ 10 пьесахъ—52 раза. *Всего—въ 11 пьесахъ—54 раза*

6. Великанова-Рамазанова, Софія Николаевна (съ 1 ноября 1893 г.).

Путаница или 1840 годъ (Каролина Карловна — 6). *Всего—въ 1 пьесѣ—6 разъ.*

7. Вышневская, Вѣра Константиновна (съ 1 сентября 1900 г.).

Болотные огни (Гриаельдисъ — 1); Жеманницы (Като—6); Идеальный мужъ (графиня Бэзильдонъ—1); Свѣтлая личность (Дарья Михаиловна—6); Царь природы (Людмила Васильевна—2) *Всего—въ 5 пьесахъ—16 разъ.*

8. Грибунина, Александра Федоровна (съ 1 сентября 1892 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Марселина—5); Гроза (полусумасшедшая барыня—5); Жуликъ (Анна Сергѣевна—15); Клеймо (Пармеиовна, ключница—3); Марія Стюартъ (Анна Кеннеди—11); Очагъ (m-lle Рамберъ—3); Ревизоръ (жена Хлопова — 5); Свѣтлая личность (Людмила Евграфовна—4); Цезарь и Клеопатра (Фтататита—1). *Всего—въ 9 пьесахъ — 52 раза.*

9. Ермолова, Марія Николаевна (съ 16 мая 1871 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Безъ вины виноватые (Кручинина—4); Горе отъ ума (Хлестова—2); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (царица Марѳа—6); Когда цвѣтетъ молодое вино (фру Арвикъ — 13); Передъ зарею (Елена Федоровна Нератова-Дубецкая — 21); Привидѣнія (фру Елена Альвингъ—4); въ 6 пьесахъ — 50 разъ и въ спектаклѣ — 19 февраля. *Всего 51 разъ.*

10. Комаровская, Надежда Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).

Безумный день, или Женитьба Фигаро (Керубино, пажъ—9); Горе отъ ума (Софья—2); Идеальный мужъ (графиня Базильдонъ—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (Марна—6); Очагъ (г-жа Пивенъ—5); Передъ зарею (Котикъ—10); Свѣтлая личность (Дарья Михаиловна — 6). *Всего въ 7 пьесахъ—40 разъ.*

11. Косарева, Маргарита Владиміровна (съ 1 сентября 1903 г.).

Жуликъ (Липочка—17), Идеальный мужъ (миссисъ Марчмондъ—3); Каштелянскій медъ (панна Марта—5), Когда цвѣтетъ молодое вино (Марна—7); Отелло (Дездемона — 3); Свѣтлая личность (Люба—7); Цезарь и Клеопатра (Птоломей — 1). *Всего—въ 7 пьесахъ—43 раза.*

12. Красовская,

Amor—omnia (Любовь—все) 1-я дама—19), Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Зайчиха (Прокофьевна)—6), Кукольный домъ (Анна Марія, нянька—3); Путаница, или 1840 годъ (2-я гостья—6); Ревизоръ (дама—4), Царь природы (дама—2). *Всего—въ 6 пьесахъ—40 разъ.*

13. Крочевская, Владислава Романовна (съ 1 сентября 1900 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (видѣніе—9); Горе отъ ума (княжна—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (Марія, служанка въ домѣ Арвика—6); Очагъ (Жюли—2); Путаница, или 1840 годъ (1-я гостья—6); Свѣтлая личность (Татьяна—6); на выходахъ—въ 7 пьесахъ—20 *Всего—въ 13 пьесахъ—51 разъ.*

14. Левшина, Анастасія Александровна (съ 1 сентября 1904 г.).

Безумный день, или Женитьба Фигаро (графиня 5); Болотные огни (Лида—1); Жуликъ (Валентина Леонтьевна—13); Когда цвѣтетъ молодое вино (Альберта—6); Мнимый больной (Белина—10); Отелло (Эмилія—2); Поле брани (Наташа Кирова—11). *Всего—въ 7 пьесахъ—48 разъ.*

15. Лешковская, Елена Константиновна (съ 1 января 1888 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (Гертруда—19); Безумный день, или Женитьба Фигаро (Сюзанна—5); Горе отъ ума (графиня-внучка—2); Жеманницы (Мадлонъ—12); Жуликъ (Агнія Васильевна Лихонина—15); Идеальный мужъ (миссисъ Чивлей—3); Каштелянскій медъ (пани Гурская—8); Очагъ (баронесса Тереза Куртэнъ де-Галье—5); Поле брани (Дарья Михаиловна Силкина 18). *Всего—въ 9 пьесахъ—87 разъ.*

16. Массалитинова, Варвара Іосифовна (съ 1 сентября 1901 г.).

Бѣдная невѣста (Хорькова—2); Гроза (полусумасшедшая барыня—4); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Жмигулина—6); Передъ зарею (Анѳиса—10); Путаница, или 1840 годъ (бабушка—6); Ревизоръ (жена унтеръ-офицера—5); Царь природы (Ѳедосья — 1); Цезарь и Клеопатра (Фтататита—1). *Всего—въ 8 пьесахъ—35 разъ.*

17. Матвѣева, Анна Алексѣевна (съ 1 сентября 1898 г.).

Болотные огни (Вавилова—1); Бѣдная невѣста (Карповна, сваха — 5); Клеймо (Пармеиовна, ключница — 2); Поле брани (Марья Петровна Кирова — 9); Ревизоръ (дама—1). *Всего — въ 5 пьесахъ—18 разъ.*

18. Музиль, Елена Николаевна (съ 1 сентября 1893 г.).

Когда цвѣтетъ молодое вино (Елена—8); Кукольный домъ (фру Линде—5). *Всего—въ 2 пьесахъ—13 разъ.*

19. Найденова, Елизавета Ивановна (съ 1 сентября 1907 г.).

Бѣдная невѣста (Марья Андреевна—2); Горькая судьбина (Лизавета—1); Гроза (Катерина—5), Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Краснова—6), Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Марина Юрьевна—1), Каштелянскій медъ (пани Гурская — 2); Мнимый больной (Белина—10), Ревизоръ (Марья Антоновна—2); Свѣтлая личность (Ника Кракова—6). *Всего—въ 9 пьесахъ—42 раза.*

20. Никулина, Надежда Алексѣевна (съ 23 апрѣля 1861 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Amor—omnia (Любовь—все) (профессорша Каннингъ—19); Безумный день, или Женитьба Фигаро (Марселина—10); Болотные огни (Настасья Порфирьевна Клевцова—1); Горе отъ ума (княгиня Тугоуховская — 2); Идеальный мужъ (лэди Маркби - 2); Лѣсъ (Гурмыжская — 1), Отрѣзанный ломоть (Пупырина—1); Передъ зарею (княгиня Чернопятова—21); Ревизоръ (Анна Андреевна — 5); Свѣтлая личность (Людмила Евграфовна -8). *Всего—въ 10 пьесахъ—70 разъ.*

21. Пашенная, Вѣра Николаевна (съ 1 сентября 1907 г.).

Бѣдная невѣста (Марья Андреевна — 3); Гроза (Катерина — 4); Клеймо (Агнія Семеновна — 2); Марія Стюартъ (Марія Стюартъ—22); въ 4 пьесахъ — 31 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—32 раза.*

22. Попова, Марія Дмитріевна (съ 26 сентября 1897 г.).

Царь природы (1-я дочь 2); на выходахъ — въ 14 пьесахъ—69. *Всего—въ 15 пьесахъ 71 разъ.*

23. Потоловская, Анна Сергѣевна (съ 1 сентября 1897 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (видѣніе - 10); Бѣдная невѣста (2-я старуха—5); Гроза (женщина—5); Марія Стюартъ (Маргарита Кэрлъ — 6); на выходахъ—въ 12 пьесахъ—53. *Всего—въ 14 пьесахъ—79 разъ.*

24. Руссецкая, Марія Мечиславовна (съ 1 сентября 1894 г.).

Бѣдная невѣста (Панкратьевна, сваха—5); Гроза (Ѳеклуша, странница — 5); Кукольный домъ (Анна-Марія, нянька 4); Путаница или 1840 годъ (Каролина Карловна — 6); Царь природы (старушка—2). *Всего—въ 5 пьесахъ—22 раза.*

25. Рутковская, Наталія Іосифовна (съ 1 сентября 1898 г.).

Болотные огни (Балаклавцева — 1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (камеристка—7); Отелло (Бьянка - 1); Очагъ (Жюли—3); Путаница или 1840 годъ (старая дѣва — 6); Свѣтлая личность (Татьяна—6); Цезарь и Клеопатра (Ирасъ—2). *Всего—въ 7 пьесахъ—26 разъ.*

26. Рыжова, Варвара Николаевна (съ 1 сентября 1893 г.).

Безъ вины виноватые (Шелавина — 4); Бѣдная невѣста (Дарья — 3); Горе отъ ума (Лиза — 1); Гроза (Ѳеклуша, странница—4); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Жмигулина — 6); Передъ зарею (Анѳиса—11); Предложеніе (Наталья Степановна—1); Привидѣнія (Регина Энгстрандъ—1); Путаница или 1840 годъ (бабушка—6); Ревизоръ (жена Коробкина—2); Свѣтлая личность (Липа Упадкина — 6); Царь природы (Ѳедосья — 1). *Всего—въ 12 пьесахъ—46 разъ.*

27. Садовская 1-я, Ольга Іосифовна (съ 30 іюня 1881 г.).

Безъ вины виноватые (Арина Галчиха 4); Бѣдная невѣста (Незабудкина - 5); Воевода (старуха—1); Горе отъ ума (графиня Хрюмина—2), Гроза (Кабанова—9); Жуликъ (Марія Андреевна Азбестова—30); Лѣсъ (Улита—1); Ревизоръ (Пошлепкина—5); Царь природы (Глафира Андреевна—2) *Всего—въ 9 пьесахъ—59 разъ.*

28. Садовская 2-я, Елизавета Михаиловна (съ 1 сентября 1894 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Сюзанна—5); Горе отъ ума (Лиза—1); Гроза (Варвара—4); Литература (Маргарита—6); Мнимый больной (Туанета—10); Передъ зарею (Котикъ—11); Привидѣнія (Регина Энгстрандъ—2); Ревизоръ (Марья Антоновна — 3); Царь природы (Софья Степановна—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—43 раза.*

29. Салинъ, Надежда Генриховна (съ 8 сентября 1909 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Керубино. пажъ—6); Идеальный мужъ (миссъ Мэбль Чильтернъ — 2); Каштелянскій медъ (панна Марта—5); Мнимый больной (Анжелика—9); Передъ зарею (Зина 9); Поле брани (Лиза Силкина—4); Путаница или 1840 годъ (Путаница—8); Царь природы (Петя - 2); Цезарь и Клеопатра (Птоломей - 1). *Всего — въ 9 пьесахъ — 46 разъ.*

30. Смирнова, Надежда Александровна (съ 1 сентября 1908 г.).

Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (царица Марѳа—2); Жуликъ (Агнія Васильевна Лихонина—15); Идеальный мужъ (миссисъ Чивлей—1); Клеймо (Агнія Семеновна—3); Марія Стюартъ (Елизавета, королева англійская—10); Свѣтлая личность (Ника Кракова—6); въ 6 пьесахъ—37 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего — 38 разъ.*

31. Турчанинова, Евдокія Дмитріевна (съ 1 сентября 1891 г.).

Бѣдная невѣста (Хорькова—3); Гроза (Варвара—5); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Курицина 7); Жеманницы (Като—6); Мнимый больной (Туанета—10); Очагъ (m-elle Рамберъ — 2); Путаница или 1840 годъ (старая дѣва—6); Свѣтлая личность (Липа Упадкина - 6). *Всего—въ 8 пьесахъ—45 разъ.*

32. Хлюстина, Анастасія Давыдовна (съ 7 сентября 1900 г.).

Бѣдная невѣста (дѣвушка — 5); Гроза (Глаша, дѣвка въ домѣ Кабановой—4); Кукольный домъ (служанка въ домѣ Гельмеръ — 5); Передъ зарею (Палашка, крѣпостная Андрея Ильича—12); Поле брани (Дуня, горничная Силкиныхъ 8). *Всего—въ 5 пьесахъ—34 раза.*

33. Шухмина.

Когда цвѣтетъ молодое вино (Альвильда—5); Кукольный домъ (Нора — 7); Передъ зарею (Зина—12); Поле брани (Наташа Кирова — 7); Цезарь и Клеопатра (Клеопатра—2). *Всего — въ 5 пьесахъ — 33 раза.*

34. Щепкина, Евгенія Петровна (съ 1 сентября 1893 г.).

Болотные огни (Марья, кухарка Клевцовыхъ — 1); Бѣдная невѣста (Дарья, горничная Незабудкиныхъ—2); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Зайчиха (Прокофьевна) — 6); Путаница, или 1840 годъ (2-я гостья—6); Ревизоръ (гостья—5); на выходахъ въ 1 пьесѣ—4. *Всего — въ 6 пьесахъ—24 раза.*

35. Щепкина, Александра Львовна (съ 1 сентября 1909 г.).

Болотные огни (Катъ—1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Краснова—6); Жуликъ (Липочка—13); Когда цвѣтетъ молодое вино (Елена—5); Путаница или 1840 годъ (Путаница — 4); Свѣтлая личность (Люба — 5). *Всего — въ 6 пьесахъ—34 раза.*

36. Юдина, Марія Петровна (съ 1 сентября 1893 г.).

Болотные огни (Надя, горничная Клевцовыхъ—1); Бѣдная невѣста (Дуня — 3); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Курицына — 5); Каштелянскій медъ (Руая, горничная — 7); Кукольный домъ (фру Линде—2); Ревизоръ (жена Коробкина—3); Царь природы (Софья Степановна—1). *Всего—въ 7 пьесахъ—22 раза.*

37. Яблочкина, Александра Александровна (съ 1 сентября 1888 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (графиня — 10); Безъ вины виноватые (Коринкина — 4); Болотные огни (Ната—1); Горе отъ ума (Горичева—2); Жуликъ (Валентина Леонтьевна — 17), Идеальный мужъ (леди Чильтернъ — 4); Каштелянскій медъ (Варвара Сулимирская — 8); Марія Стюартъ (Елизавета, королева англійская—12); Отелло (Эмилія—1); Свѣтлая личность (Зимина — 12), въ 10 пьесахъ—71 разъ и въ спектаклѣ—19 февраля. *Всего 72 раза.*

38. Ѳедотова 1-я, Гликерія Николаевна (съ 13 мая 1862 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

39. Ѳедотова 2-я, Гликерія Александровна (съ 1 сентября 1909 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Фаншетта — 12), Бѣдная невѣста (Паша — 2), Горе отъ ума (княжна — 2), Когда цвѣтетъ молодое вино (Іозефа — 7), Марія Стюартъ (пажъ — 20), Передъ зарею (Дуня, горничная — 11); Поле брани (Дуня, горничная Силкиныхъ — 10), Путаница или 1840 годъ (Софи — 12), на выходахъ въ 4 пьесахъ — 10. *Всего — въ 10 пьесахъ — 86 разъ*

## Зачисленные въ выходъ.

### ПЕРВЫЙ РАЗРЯДЪ:

1. Андріевичъ.

Amor—omnia (Любовь—все) (2-я дама—18); Бѣдная невѣста (1-я старуха — 5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (камеристка — 1); Когда цвѣтетъ молодое вино (Іозефа—6); Путаница или 1840 годъ (1-я гостья—6). *Всего—въ 5 пьесахъ—36 разъ.*

2. Георгіевская.

Amor—omnia (Любовь—все) (горничная въ домѣ Каннингъ—4); Жеманницы (Маротта—12); Передъ зарею (Дуня, горничная—10). *Всего—въ 3 пьесахъ—26 разъ.*

3. Рейзенъ.

Amor—omnia (Любовь—все) (декольтированная дама—19); Горе отъ ума (княжна—1); Идеальный мужъ (графиня Бэзильдонъ—1); Каштелянскій медъ (Руая, горничная—3); Когда цвѣтетъ молодое вино (Анна—6); Марія Стюартъ (Маргарита Кэрлъ—3); Отелло (Бьянка—2); Передъ зарею (Палашка, крѣпостная Андрея Ильича — 9); Царь природы (m-lle Глюкъ—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—45 разъ.*

4. Сапѣгина.

Когда цвѣтетъ молодое вино (Марія, служанка въ домѣ Арвикъ—7); Путаница или 1840 годъ (Сашетъ — 3); Царь природы (2-я дочь — 2). *Всего—въ 3 пьесахъ—12 разъ*

5. Щербиновская.

Безумный день или Женитьба Фигаро (Фаншетта—1, молодая пастушка — 12); Безъ вины виноватые (Аннушка, горничная Отрадиной — 4); Бѣдная невѣста (Паша — 3); Жуликъ (горничная Стоустовыхъ — 14); Идеальный мужъ (миссисъ Марчмондъ—1); Когда цвѣтетъ молодое вино (Анна—7); Марія Стюартъ (пажъ—1); Очагъ (г-жа Дювенъ Тюпенъ—3); Путаница или 1840 годъ (Сашетъ—9). *Всего—въ 9 пьесахъ — 55 разъ.*

### ВТОРОЙ РАЗРЯДЪ:

1. Арминина.

Amor—omnia (Любовь—все) (2-я дама—1); Безумный день или Женитьба Фигаро (молодая пастушка — 3); Горе отъ ума (княжна — 2); Гроза (женщина — 4); Путаница или 1840 годъ (3-я гостья—6) *Всего—въ 5 пьесахъ—16 разъ.*

2. Верховская.

3. Губерти.

4. Сосницкая.

Amor — omnia (Любовь—все) (горничная въ домѣ Каннингъ — 15), Горе отъ ума (княжна — 1); Жуликъ (горничная Стоустовыхъ — 16), Когда цвѣтетъ молодое вино (Гунда — 6); Кукольный домъ (служанка въ домѣ Гельмеръ — 2), Путаница или 1840 годъ (3-я гостья — 6); Цезарь и Клеопатра (Гарміанъ—2). *Всего — въ 7 пьесахъ—48 разъ.*

### Артисты:

1. **Айдаровъ**, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Базиль—2); Безъ вины виноватые (Дудукинъ — 4); Воевода (воевода — 1); Горе отъ ума (князь Тугоуховскій — 1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Архипъ — 5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Голицынъ — 2); Когда цвѣтетъ молодое вино (Галль — 6); Марія Стюартъ (Аміанъ Поолетъ — 16); Отелло (дожъ Венеціи—3); Очагъ (баронъ Куртэнъ де-Галье—5); Передъ зарею (графъ Алексѣй Андреевичъ Аракчеевъ — 21); Ревизоръ (Шпекинъ — 5); Цезарь и Клеопатра (Юрій Цезарь—1). *Всего — въ 13 пьесахъ—72 раза.*

2. **Александровскій**, Владиміръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1911 г.).

3. **Ашанинъ**, Александръ Эдуардовичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Горе отъ ума (Молчалинъ — 1); Гроза (Борисъ Григорьевичъ—4); Мнимый больной (Клеантъ—19); Передъ зарею (Юрій Юрьевичъ Бакулинъ—16); Поле брани (Сергѣй Корчагинъ—11). *Всего—въ 5 пьесахъ—51 разъ..*

4. **Бравичъ**, Казиміръ Викентьевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (Густавъ Каннингъ—10); Безумный день или Женитьба Фигаро (Фигаро — 8); Горькая судьбина (Золотиловъ — 1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (панъ Юрій Мнишекъ — 4); Жуликъ (Юрій Платоновичъ Громбицкій — 15); Идеальный мужъ (сэръ Робертъ Чильтернъ — 2); Каштелянскій медъ (Яцекъ Солодуха — 5); Когда цвѣтетъ молодое вино (Галль—7); Кукольный домъ (докторъ Ранекъ—7); Марія Стюартъ (Вильгельмъ Сесиль—12); Отелло (Яго—1): Очагъ (Арманъ Биронъ—3); Привидѣнія (пасторъ Мандерсъ—1); Цезарь и Клеопатра (Юлій Цезарь — 1). *Всего — въ 14 пьесахъ—77 разъ.*

5. **Броневскій**, С. (съ 1 марта 1911 г.). Прикомандированъ къ режиссерскому управленію.

6. **Васенинъ**, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

Безъ вины виноватые (Шмага — 1); Болотные огни (Будниковъ — 1); Бѣдная невѣста (Милашинъ — 3); Горе отъ ума (г. N — 1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Авоня — 5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Иванушко, дуракъ—8); Жеманницы (виконтъ де-Жодле—6); Каштелянскій медъ (Гжэсь Стопкз — 5); Лѣсъ (Булановъ — 1); Мнимый больной (Ѳома Діафуарусъ—10); Отелло (Родриго—2); Очагъ (Людовикъ Белзръ — 5); Передъ зарею (Климъ Петровичъ — 10); Поле брани (Петръ Петровичъ Пыжиковъ — 13); Предложеніе (Ломовъ—1); Путаница или 1840 годъ (1-й надворный совѣтникъ — 6); Ревизоръ (Бобчинскій—5); Царь природы (m-r. Глюкъ—1); въ 18 пьесахъ—84 раза и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—85 разъ.*

7. **Головинъ**, Сергѣй Аркадьевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Базиль — 13); Болотные огни (Крутоплясовъ — 1); Горе отъ ума (Скалозубъ — 2); Горькая судьбина (Калистратъ Григорьевъ — 1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Курицынъ—6); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Петръ Федоровичъ Басмановъ—4); Жуликъ (Леонидъ Александровичъ Вахрунинъ — 15); Каштелянскій медъ (Кашперъ Петрилло—5); Клеймо (Ѳаддей Козьмичъ Гроздьевъ — 3); Лѣсъ (Бодаевъ—1); Очагъ (аббатъ Ларозъ—2); Передъ зарею (старикъ изъ Грузина—11); Поле брани (Дмитрій Петровичъ Кондрашевъ — 10); Путаница или 1840 годъ (д. ст. сов.—6); Ревизоръ (Ляпкинъ-Тяпкинъ—5); Свѣтлая личность (Ванпурно—1); Цезарь и Клеопатра (Тотинъ—2); въ 17 пьесахъ — 88 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—89 разъ.*

8. **Греминъ**, Николай Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Amor omnia (Любовь—все) (толстый господинъ—19); Безумный день или Женитьба Фигаро (Бартоло—10); Болотные огни (Нехтеренко—1); Воевода (Куликъ—1); Горе отъ ума (1-й слуга Фамусова—1); Гроза (Дикой—2); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Курицынъ—6); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Татищевъ—8); Жуликъ (Максимъ Петровичъ Стоустовъ — 16); Идеальный мужъ (Финисъ, лакей лорда Горингъ—4); Лѣсъ (Восьмибратовъ—1); Мнимый больной (г. Пургонъ—10); Поле брани (Николай Ивановичъ Сомовъ — 9); Предложеніе (Чубуковъ—1); Путаница или 1840 годъ (Гуляевъ — 12); Ревизоръ (Земляника—5); Царь природы (городской голова—2); Цезарь и Клеопатра (центуріонъ—1). *Всего—въ 18 пьесахъ—109 разъ.*

9. **Гундуровъ**, Дмитрій Эрастовичъ (съ 29 октября 1897 г.).

Болотные огни (Прянишниковъ — 1); Воевода (Сидоръ—1); Гроза (Кулигинъ—4); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Шишгалевъ—6); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Корела, донской атаманъ—8); Жуликъ (Петръ Ивановичъ Хмыринъ—14); Клеймо (Бирюлинъ — 5); Мнимый больной (г. Флеранъ—10); Поле брани (Федулъ — 8); Ревизоръ (Уховертовъ — 5); Царь природы (буфетчикъ—2); Цезарь и Клеопатра (Теодотъ—1). *Всего—въ 12 пьесахъ- 65 разъ.*

10. **Дорошенко**, Георгій Ивановичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (десятскій—1, дворецкій—1); Путаница или 1840 годъ (слуга — 2); Ревизоръ (Держиморда — 4); Царь природы (надзиратель—1); Цезарь и Клеопатра (1-й римскій воинъ—1). *Всего—въ 5 пьесахъ—10 разъ.*

11. **Истоминъ**. Александръ Ивановичъ.

Amor — omnia (Любовь — все) (блѣдный господинъ — 10); Безумный день или Женитьба Фигаро (Гриппъ Солейль — 7); Бѣдная невѣста (2-й молодой человѣкъ—2, кучеръ — 1); Гроза (Ваня Кудряшъ—2); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (дворецкій—7, десятскій—7); Жуликъ (Бакалинскій — 5); Идеальный мужъ (Мазонъ, дворецкій — 2); Каштелянскій медъ (гайдукъ — 4); Отелло (Кассіо — 2); Передъ зарею (исправникъ 7); Поле брани (Петръ Петровичъ Пыжиковъ—5); Путаница или 1840 годъ (3-й офицеръ 3); Ревизоръ (Держиморда—1. слуга въ трактирѣ—1); Царь природы (лакей—2); Цезарь и Клеопатра (2-й римскій воинъ—2). *Всего—въ 15 пьесахъ 70 разъ.*

12. **Климовъ**, Михаилъ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Болотные огни (Константинъ Александровичъ Луговицкій—1); Горе отъ ума (Загорѣцкій—1); Гроза (Ваня Кудряшъ 7); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Бабаевъ—6); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Рубецъ-Масальскій—6); Жуликъ (Юрій Платоновичъ Громбицкій — 15); Идеальный мужъ (виконтъ Горингъ—2); Каштелянскій медъ (ротмистръ Каніова—5); Литература (Гильбертъ — 6); Марія Стюартъ (графъ Бельевръ—10); Мнимый больной (Беральдъ—10); Очагъ (Арно Тринье—5); Путаница или 1840 годъ (д. ст. сов.—6); Свѣтлая личность (Стодолищевъ—12); Царь природы (исправникъ — 2); Цезарь и Клеопатра (Аполлодоръ — 1). *Всего — въ 16 пьесахъ 95 разъ.*

13. **Красовскій**, Иванъ Федоровичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (господинъ постарше—3); Безумный день или Женитьба Фигаро (Дубль-Манъ—8); Болотные огни (Мелитополевъ—1); Бѣдная невѣста (Добротворскій 2); Горе отъ ума (г. N—1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Василій Щелкаловъ 8, Константинъ Вишневецкій—8), Жеманницы (Горжибюсъ—6); Жуликъ (Петръ Ивановичъ Хмыринъ—16), Идеальный мужъ (виконтъ де-Наньякъ—4); Лѣсъ (Милоновъ 1), Марія Стюартъ (Мельвиль—10); Мнимый больной (г. Бонфуа 11), Отелло (Граціано 3); Очагъ (Семетенъ-Лерибль 3); Поле брани (Левъ Александровичъ Кировъ 18); Путаница или 1840 годъ (1-й надворный совѣтникъ 6), Ревизоръ (Добчинскій 5), Царь природы (господинъ въ соломенной шляпѣ 2), Цезарь и Клеопатра (Бельзаноръ [illegible]). *Всего въ 19 пьесахъ 11[illegible] разъ*

14. **Лавинъ**, Иванъ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1905 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) [illegible] 17), Безумный день или Женитьба Фигаро (Дубль-Манъ [illegible]); Безъ вины виноватые (Иванъ, [illegible] 2); Бѣдная невѣста (1-й молодой человѣкъ 5), Воевода (Клинъ [illegible] Громъ [illegible] 6), Грѣхъ да (бѣда [illegible]) [illegible] 6), Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Петръ Кониковъ, купецъ [illegible]) Жеманницы (1-й носильщикъ — 6); Жуликъ (Бакалинскій 25); Каштелянскій медъ (Войтекъ — 6); Мнимый больной (г. Флеранъ—10); Отелло (2-й офицеръ—3); Поле брани (Александръ Николаевичъ Спѣшневъ—9); Путаница или 1840 годъ (пастушокъ—12); Ревизоръ (одинъ изъ купцовъ—5); Царь природы (страховой агентъ—2); Цезарь и Клеопатра (сторожъ—нубіецъ—2). *Всего—въ 18 пьесахъ—132 раза.*

15. **Лебедевъ**, Владиміръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1905 г.).

Болотные огни (Хорватовичъ—1); Горе отъ ума (г. Д 2); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ—(Авоня — 4); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Авоня—1, юродивый—8); Жеманницы (виконтъ де-Жодле — 6); Каштелянскій медъ (Гжесь Стопка 5); Клеймо (Филимонскій—2); Мнимый больной (Фома Діафуарусъ—10); Отелло (Родриго — 1); Передъ зарею (Егорычъ, шутъ 10); Поле брани (Гутерманъ — 18); Ревизоръ (Хлоповъ — 3); Царь природы (m-r. Глюкъ — 1); Цезарь и Клеопатра (Теодотъ — 1); въ 14 пьесахъ — 72 раза и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—73 раза.*

16. **Ленинъ**, Михаилъ Францевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (графъ Альмавива 15); Болотные огни (Игнатій Александровичъ Мелединцевъ 1); Горе отъ ума (Чацкій — 1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Иванъ, калачникъ — 4); Когда цвѣтетъ молодое вино (Карлъ Тоннингъ — 4); Литература (Клеменсъ 3); Марія Стюартъ (Робертъ Дудлей — 11); Отрѣзанный ломоть (Демкинъ 1); Передъ зарею (Аристидъ Николаевичъ Биневичъ—15); Свѣтлая личность (Табельскій 6); Царь природы (Передрягинъ 1); въ 11 пьесахъ — 62 и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—63 раза.*

17. **Лепковскій**, Евгеній Аркадьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Amor—omnia (Любовь все) (Густавъ Каннингъ—9); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (панъ Юрій Мнишекъ 4); Идеальный мужъ (сэръ Робертъ Чильтернъ 2), Когда цвѣтетъ молодое вино (Арвикъ 6), Кукольный домъ (адвокатъ Гельмеръ 3); Марія Стюартъ (Георгъ Толботъ 17); Очагъ (аббатъ Лароазъ—3); Передъ зарею (Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ — 11); Поле брани (Фролъ Мартынычъ Силкинъ 9); Привидѣнія (пасторъ Мандерсъ — 3); Цезарь и Клеопатра (Руфіонъ—2); въ 11 пьесахъ 69 и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего 70 разъ.*

18. **Максимовъ**, Владиміръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1911 г.).

19. **Мартыновъ**, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1901 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Педрильо 11), Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Олесницкій—8, Яковъ Маржеретъ 8), Жуликъ (Кузнировъ 15), Марія Стюартъ (графъ Кентъ 20), Отелло (3-й офицеръ 3). Поле брани (Николай Ивановичъ Сомовъ — 9); Путаница или 1840 годъ (1-й офицеръ—7); Ревизоръ (Свистуновъ—5); Царь природы (2-й господинъ — 2); Цезарь и Клеопатра (персъ—1). *Всего—въ 10 пьесахъ—92 раза.*

20. Монаховъ, Леонидъ Марковичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Уволенъ 1 мая 1911 г.

21. Музиль, Николай Николаевичъ (съ 1 ноября 1896 г.).

Болотные огни (Сержъ—1); Воевода (Иванъ 1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Аѳоня — 3); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Янъ Бучинскій—8); Жуликъ (Кудеяровъ—15); Клеймо (Луковкинъ — 5); Поле брани (Федулъ—10); Путаница или 1840 годъ (3-й офицеръ — 9); Ревизоръ (слуга въ трактирѣ — 4); Царь природы (студентъ — 2); Цезарь и Клеопатра (персъ—1). *Всего—въ 11 пьесахъ—59 разъ.*

22. Муратовъ, Михаилъ Яковлевичъ (съ 1 мая 1910 г.).

Когда цвѣтетъ молодое вино (Карлъ Тоннингъ—9); Кукольный домъ (адвокатъ Гельмеръ — 4); Марія Стюартъ (Вильгельмъ Сесиль—10); Отелло (Брабанціо—3); Передъ зарею (Аристидъ Николаевичъ Биневичъ — 6); Свѣтлая личность (Зиминъ—5). *Всего—въ 6 пьесахъ—37 разъ.*

23. Остужевъ, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 15 февраля 1901 г. и съ 1 марта 1902 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (Эрландъ Янсонъ — 19); Безъ вины виноватые (Незнамовъ—4); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Дмитрій Ивановичъ, самозванецъ—4); Марія Стюартъ (Мортимеръ—22); Очагъ (Роберъ д'Обервaль—5); Привидѣнія (Освальдъ Альвингъ—4); Ревизоръ (Хлестаковъ—2); Свѣтлая личность (Пилявинъ—6). *Всего—въ 8 пьесахъ—66 разъ.*

24. Падаринъ, Николай Михаиловичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Бѣдная невѣста (Беневоленскій — 3); Горькая судьбина (Ананій Яковлевъ—1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Красновъ—12); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Иванъ, калачникъ—4); Каштелянскій медъ (Кашперъ Петрилло—5); Клеймо (Ѳаддей Козьмичъ Гроздьевъ — 2); Передъ зарею (старикъ изъ Грузина—10); Поле бране (Трифонъ Ильичъ Корчагинъ—18); Ревизоръ (Осипъ—5); въ 9 пьесахъ—60 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—61 разъ.*

25. Полетаевъ, Сергѣй Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Болотные огни (Скрипачевъ—1); Воевода (Неустройко—1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Карпъ—12); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Валуевъ—8, Савицкій, іезуитъ—8); Каштелянскій медъ (Войтекъ—4); Клеймо (Винтуловъ—5); Лѣсъ (Карпъ—1); Мнимый больной (г. Бонфуа—9); Отелло (сенаторъ—3); Очагъ (Жанъ—5); Передъ зарею (исправникъ—14); Поле брани (Александръ Николаевичъ Спѣшневъ—9); Путаница или 1840 годъ (2-й надворный совѣтникъ—8); Ревизоръ (Абдулинъ—5); Царь природы (старичекъ въ накидкѣ—2); Цезарь и Клеопатра (центуріонъ—1). *Всего—въ 16 пьесахъ—96 разъ.*

26. Полонскій, Витольдъ Альфонсовичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

Amor—omnia (Любовь—все) (господинъ помоложе—14); Воевода (Курчай—1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Голицынъ—6), князь Рубецъ-Масальскій—2); Жеманницы (Дюкруаан—6); Жуликъ (Аркадій Максимовичъ Стоустовъ — 15); Идеальный мужъ (m-r Монтфордъ—2); Литература (Клеменсъ—3); Марія Стюартъ (Вильямъ Девисонъ—22); Отелло (Монтано—3); Очагъ (Шарль Дюфреръ—5); Поле брани (Жоржъ Кировъ — 9); Путаница или 1840 годъ (2-й офицеръ—8); Ревизоръ (жандармъ — 5); Царь природы (1-й господинъ—2); Цезарь и Клеопатра (Ахилла—2). *Всего — въ 15 пьесахъ—105 разъ.*

27. Правдинъ, Іосифъ Андреевичъ (съ 4 апрѣля 1878 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Антоніо—7); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Василій Ивановичъ Шуйскій — 8); Жеманницы (маркизъ де-Маскариль—12); Жуликъ (Василій Васильевичъ Черпатовъ — 30); Каштелянскій медъ (Яцекъ Солодуха—5); Лѣсъ (Счастливцевъ—1); Марія Стюартъ (Георгъ Толботъ—5); Мнимый больной (Арганъ—20); Отрѣзанный ломоть (Тявкинъ—1); Привидѣнія (столяръ Энгстрандъ—4); Ревизоръ (Растаковскій—1); Царь природы (Степанъ Никифоровичъ — 2). *Всего—въ 12 пьесахъ—96 разъ.*

28. Радолинъ, Федоръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1911 г.).

29. Рыбаковъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 августа 1881 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Донъ Гусманъ Брид-уазонъ—5); Бѣдная невѣста (Беневоленскій—2); Гере отъ ума (Фамусовъ—2); Гроза (Дикой—7); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Архипъ—7); Лѣсъ (Несчастливцевъ—1); Передъ зарею (Андрей Ильичъ—21); Ревизоръ (Сквозникъ-Дмухановскій—5); Свѣтлая личность (Засѣка-Щекинъ—12). *Всего—въ 9 пьесахъ—62 раза.*

30. Рыжовъ, Иванъ Андреевичъ (съ 22 августа 1882 г.).

Безъ вины виноватые (Муровъ—4); Болотные огни (Пестрединцевъ—1); Горе отъ ума (Горичевъ—2); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Петръ Федоровичъ Басмановъ 4); Жуликъ (Леонидъ Александровичъ Вахрунинъ—15); Каштелянскій медъ (ротмистръ Каніова—5); Клеймо (Аполлонъ Николаевичъ Ивакинъ—3); Марія Стюартъ (графъ Обепинъ—22); Мнимый больной (Беральдъ—10); Отелло (Кассіо—1); Очагъ (Селестенъ Лерибль—2); Передъ зарею (Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ—10); Шутаница или 1840 годъ (Вертуновъ—6); Ревизоръ (Коробкинъ—5); Свѣтлая личность (Зиминъ—7); Цезарь и Клеопатра (Люцій Септимій—2). *Всего—въ 16 пьесахъ—99 разъ.*

31. **Садовскій**, Провъ Михаиловичъ (съ 1 сентяоря 1895 г.).

Бѣдная невѣста (Меричъ—3); Горе отъ ума (Чацкій—1); Горькая судьбина (Чегловъ-Соковинъ—1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Дмитрій Ивановичъ, самозванецъ—4); Жуликъ (Аркадій Максимовичъ Стоустовъ—15); Клеймо (Петръ Андреевичъ Подрѣзковъ—5); Марія Стюартъ (Робертъ Дудлей—11); Свѣтлая личность (Табельскій—6); Царь природы (Передрягинъ—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—47 разъ.*

32. **Сазоновъ**, Владиміръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

Бѣдная невѣста (Хорьковъ—5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Михаилъ Васильевичъ Скопинъ-Шуйскій—8, Молчановъ—8); Жеманницы (Дюкруази—6); Жуликъ (Михаилъ Максимовичъ — 15); Идеальный мужъ (м-ръ Монтфордъ—2); Марія Стюартъ (Окелли—20); Отелло (Людовико—2); Поле брани (Николай Петровичъ Леонтьевъ—18); Ревизоръ (Люлюковъ—5); Цезарь и Клеопатра (Бель-Аффрисъ—2). *Всего — въ 10 пьесахъ—91 разъ·*

33. **Сашинъ**, Владиміръ Александровичъ (съ 5 октября 1905 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Бартоло—5, Донъ Гусманъ Бридуазонъ—10); Безъ вины виноватые (Шмага—3); Бѣдная невѣста (Добротворскій—3); Горе отъ ума (князь Тугоуховскій—1); Гроза (Кулигинъ—5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (поваръ дворцовый—5); Жеманницы (Горжибюсъ—6); Жуликъ (Максимъ Петровичъ Стоустовъ—14); Мнимый больной (г. Пургонъ—10); Отрѣзанный ломоть (1-й Крюковскій крестьянинъ—1); Поле брани (Ферафонтъ Сидоровичъ Свистунчиковъ—6), Ревизоръ (Хлоповъ—2); Царь природы (врачъ—1). *Всего—въ 13 пьесахъ—72 раза.*

34. **Худолеевъ**, Иванъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Безъ вины виноватые (Миловзоровъ—4); Болотные огни (Энтогуровъ—1); Бѣдная невѣста (Меричъ—2), Горе отъ ума (Молчалинъ—1); Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ (Бабаевъ—6); Жеманницы (Лагранжъ—4), Идеальный мужъ (виконтъ Горингъ—2). Клеймо (Аполлонъ Николаевичъ Ивакинъ—2), Кукольный домъ (частный повѣренный Крогстадъ—7), Марія Стюартъ (графъ Бельевръ—12), Передъ зарею (Климъ Петровичъ—11); Поле брани (Жоржъ Кировъ—9), Путаница или 1840 годъ (Вертуновъ—6); Свѣтлая личность (Пилявинъ—6), Царь природы (чиновникъ—[illegible]), Цезарь и Клеопатра (Аполлодоръ—1). *Всего—въ 16 пьесахъ—76 разъ.*

35. **Южинъ**, Александръ Ивановичъ (съ 1 іюля 1882 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

Amor—omnia (Любовь—все) (Габріэль Лидманъ—19), Безумный день или Женитьба Фигаро (Фигаро—7); Горе отъ ума (Репетиловъ—2); Идеальный мужъ (герцогъ Кавершамскій—4); Когда цвѣтетъ молодое вино (Арвикъ—7); Марія Стюартъ (Аміанъ Поолетъ—6); Отелло (Отелло—3); Очагъ (Арманъ Биронъ—2); Поле брани (Фролъ Мартынычъ Силкинъ—9); въ 9 пьесахъ—59 рззъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего—60 разъ.*

36. **Яковлевъ**, Николай Капитоновичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Безумный день или Женитьба Фигаро (Антоніо—8); Бѣдная невѣста (Милашинъ—2); Горе отъ ума (Загорѣцкій—1); Гроза (Тихонъ Ивановичъ—9); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Дмитрій Ивановичъ Шуйскій — 8); Клеймо (Филимонскій—3); Мнимый больной (Діафуарусъ — 20); Передъ зарею (Егорычъ. шутъ—11); Поле брани (Ферафонтъ Сидоровичъ Свистунчиковъ—12); Ревизоръ (Хлестаковъ—3); Царь природы (врачъ—1). въ 11 пьесахъ—78 разъ и въ спектаклѣ 19 февраля. *Всего- 79 разъ.*

37. **Ѳеоктистовъ**, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Amor — omnia (Любовь все) (господинъ постарше—12); Безъ вины виноватые (Иванъ, слуга въ гостиницѣ—2); Гроза (Борисъ Григорьевичъ—5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Тимоѳей Осиповъ—8); Жуликъ (Михаилъ Максимовичъ—15); Лѣсъ (Петръ—1); Марія Стюартъ (Мельвиль—12); Отелло (гонецъ—3); Отрѣзанный ломоть (молодой Хазиперовскій крестьянинъ—1); Поле брани (графъ Амуровъ—12); Ревизоръ (Гибнеръ—1); Царь природы (надзиратель—1), Цеазрь и Клеопатрз (1-й римскій воинъ—1). *Всего — въ 13 пьесахъ—74 раза*

## Зачисленные въ выходъ.

### ПЕРВЫЙ РАЗРЯДЪ:

1. **Болтинскій.**

Горе отъ ума (лакей Горичевыхъ—1), Гроза (3-й мѣщанинъ — 4); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Бѣльскій—8); Марія Стюартъ (Дружонъ Дрюри—15); Отрѣзанный ломоть (2-й Крюковскій крестьянинъ—1), Поле брани (лакей Кировыхъ—9); Ревизоръ (Гибнеръ—4); Свѣтлая личность (Пармеповъ—6), Царь природы (господинъ въ котелкѣ—1): *Всего—въ 9 пьесахъ—49 разъ*

2. **Вишневскій.**

Amor — omnia (Любовь — все) (господинъ помоложе — 5); Безумный день или Женитьба Фигаро (Гриппъ Солейль—8), Воевода (Гаврила—1), Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Мстиславскій—8); Жеманницы (Лагранжъ—8), Идеальный мужъ (Мэзонъ, дворецкій—2), Каштолинскій медъ (гайдукъ—6); Марія Стюартъ (Бургоэнъ—14, графъ Кентъ—2, Окелли—2), Передъ зарею (дворецкій—7), Поле брани (графъ Амуровъ—6), Путаница или 1840 годъ (статскій совѣтникъ—8), Свѣтлая личность (Ванпурио—11), Царь природы (господинъ съ кокардой—2); Цезарь и Клеопатра (Британнъ—1). *Всего—въ 14 пьесахъ—91 разъ*

3. Галаховъ.
Amor — omnia (Любовь — все) (старикашка — 10); Горе отъ ума (2-й лакей князей Тугоуховскихъ — 2); Гроза (старикъ—5); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (старикъ столѣтній изъ Углича — 8); Жеманницы (2-й носильщикъ — 6); Передъ зарею (Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича — 12); Поле брани (представитель депутаціи—9); Путаница или 1840 годъ (2-й надворный совѣтникъ—4); Ревизоръ (Ростаковскій—4); Цезарь и Клеопатра (музыкантъ—2). *Всего—въ 10 пьесахъ—62 раза.*

4. Галинъ.
Жуликъ (лакей Черпатовыхъ—30); Идеальный мужъ (Джемсъ, ливрейный лакей — 4); Кукольный домъ (посыльный — 4); Отелло (1-й офицеръ—3); Очагъ (Фредерикъ—2); Передъ зарею (Филька, буфетчикъ — 7); Поле брани (лакей Силкиныхъ. въ Москвѣ—8); Путаница или 1840 годъ (1-й офицеръ—5); Свѣтлая личность (лакей Зиминыхъ—12)- *Всего—въ 9 пьесахъ—75 разъ.*

5. Георгіевскій.
Amor — omnia (Любовь — все) (блѣдный господинъ — 9); Безумный день или Женитьба Фигаро (судебный приставъ — 15); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (князь Куракинъ — 8); Марія Стюартъ (гвардейскій офицеръ — 22); Мнимый больной (Клеантъ — 1); Отелло (Людовико—1); Передъ зарею (Юрій Юрьевичъ Бакулинъ — 5); Поле брани (представитель депутаціи — 8); Путаница или 1840 годъ (2-й офицеръ — 4); Свѣтлая личность (Парменовъ — 6). *Всего — въ 10 пьесахъ—79 разъ.*

6. Зубовъ.
Amor — omnia (Любовь — все) (старикашка — 9); Горе отъ ума (1-й слуга Фамусова — 1, лакей Хлестовой—2); Гроза (старикъ—4); Жеманницы (1-й музыкантъ — 6); Отелло (офицеръ — 1); Передъ зарею (Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича — 9); Путаница или 1840 годъ (статскій совѣтникъ—4). *Всего — въ 7 пьесахъ—36 разъ.*

7. Соловьевъ.
Бѣдная невѣста (кучеръ—3); Жеманницы (1-й носильщикъ — 6); Марія Стюартъ (Дружонъ Дрюри—7); Отрѣзанный ломоть (1-й Хазиперовскій крестьянинъ—1); Передъ зарею (лакей—1); Путаница или 1840 годъ (слуга — 7). *Всего — въ 6 пьесахъ—25 разъ.*

8 Тамаринъ.
Amor — omnia (Любовь — все) (низенькій господинъ — 2); Бѣдная невѣста (2-й молодой человѣкъ — 3); Горе отъ ума (Петрушка—2); Гроза (2-й мѣщанинъ—9); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Воейковъ—8, Куцька, запорожскій атаманъ — 8); Отелло (Мартосъ—3); Очагъ (лакей — 5); Поле брани (лакей Силкиныхъ въ Петербургѣ—9). *Всего—въ 8 пьесахъ 49 разъ.*

9. Уменушкинъ.
Бѣдная невѣста (кучеръ — 1); Горе отъ ума (швейцаръ въ домѣ Фамусова — 2); Жуликъ (метръ-д'отель — 28); Марія Стюартъ (шерифъ графства—10); Отрѣзанный ломоть (3-й Крюковскій крестьянинъ—1; Ревизоръ (Пуговицынъ — 5); Цезарь и Клеопатра (старый слуга — 2). *Всего—въ 7 пьесахъ —49 разъ.*

### ВТОРОЙ РАЗРЯДЪ:

1. Вернеръ.
Идеальный мужъ (ливрейный лакей—4). *Всего—въ 1 пьесѣ—4 раза.*

2. Веретенниковъ.
Горе отъ ума (3 й слуга Фамусова — 2); Гроза (3-й мѣщанинъ — 5). *Всего -- въ 2 пьесахъ — 7 разъ.*

3. Громовъ.
Гроза (1-й мѣщанинъ—4); Марія Стюартъ (шерифъ графства—5); Отрѣзанный ломоть (4-й Крюковскій крестьянинъ — 1); Передъ зарею (Филька, буфетчикъ—7); Поле брани (Сергѣй Корчагинъ—7). *Всего—въ 5 пьесахъ—24 раза.*

4. Дьяченко.
Когда цвѣтетъ молодое вино (1-й носильщикъ— 1). *Всего—въ 1 пьесѣ—1 разъ*

5. Ивановъ.
Горе отъ ума (1-й лакей князей Тугоуховскихъ— 2); Когда цвѣтетъ молодое вино (2-й носильщикъ—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—6 разъ.*

6. Карягинъ.
Горе отъ ума (лакей графини Хрюминой—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (2-й носильщикъ— 4); Кукольный домъ (посыльный—3). *Всего — въ 3 пьесахъ—9 разъ.*

7. Лобовъ.
Когда цвѣтетъ молодое вино (1-й носильщикъ— 3). *Всего—въ 1 пьесѣ—3 раза.*

8. Макаровъ.
Горе отъ ума (лакей Чацкаго—2); Гроза (Шапкинъ—3); Жеманницы (2 й музыкантъ — 6); Отрѣзанный ломоть (5-й Крюковскій крестьянинъ—1); Поле брани (лакей Кировыхъ—9). *Всего—въ 5 пьесахъ—21 разъ.*

9. Соколовъ.
Горе отъ ума (лакей Репетилова—2); Когда цвѣтетъ молодое вино (1-й носильщикъ—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—6 разъ.*

10. Соловьевъ 2-й.

11. Фроловъ.
Горе отъ ума (лакей Горичевыхъ—1, 2-й слуга Фамусова—2); Жеманницы (1-й музыкантъ—6); Жуликъ (метр'д'отель—2); Очагъ (Фредерикъ— 3); Передъ зарею (лакей—6); Поле брани (лакей Силкиныхъ въ Москвѣ—10). *Всего—въ 6 пьесахъ—30 разъ.*

12. Хлѣбниковъ.
Amor — omnia (Любовь — все) (господинъ постарше—4); Гроза (1-й мѣщанинъ—5); Марія Стюартъ (Бургоэнъ—7): Отелло (офицеръ—2); Отрѣзанный ломоть (2-й Хазиперовскій крестьянинъ

янинъ—1); Передъ зарею (дворецкій—7); Поле брани (Дмитрій Петровичъ Кондрашевъ—8); Путаница или 1840 годъ (слуга—3). *Всего — въ 8 пьесахъ—37 разъ.*

13. Чиркинъ.

Горькая судьбина (лакей—1); Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (поваръ дворцовый—3); Жеманницы (2-й музыкантъ—6); Передъ зарею (лакей—7); Поле брани (лакей Силкиныхъ, въ Петербургѣ—9). *Всего—въ 5 пьесахъ—26 разъ.*

14. Шешуновъ.

Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій (Власьевъ, царскій казначей—8); Жеманницы (2-й носильщикъ—6); Отрѣзанный ломоть (3-й Хазиперовскій крестьянинъ—1). *Всего—въ 3 пьесахъ—15 разъ.*

---

## Русская оперная труппа.

### Главный режиссеръ.

Тютюнникъ, Василій Саввичъ (съ 1 мая 1886 г.).

Исп. обяз. Главнаго Режиссера съ 5 іюля 1903 г.

Оставилъ службу 9 октября 1910 г.

### Режиссеры:

1. Василевскій, Ромуальдъ Викторовичъ (съ 30 августа 1882 г.).
Вр. исп. обяз. гл. режисс. (съ 9 октября 1910 г. по 1 января 1911 г.

2. Шкаферъ, Василій Петровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).
Исп. обяз. гл. режисс. (съ 1 января 1911 г.).

3. Фильшинъ, Леонидъ Ивановичъ (съ 16 октября 1901 г. Исп. обяз. Режиссера (съ 1 сентября 1908 г. Режиссеръ съ 1 мая 1909 г.).

### Главный хормейстеръ.

Авранекъ, Ульрихъ Іосифовичъ (съ 1 мая 1882 г.).

### Хормейстеръ.

Беръ, Николай Дмитріевичъ (съ 19 октября 1892 г.).

### Суфлеры:

1. Овчинниковъ, Василій Павловичъ (съ 17 сентября 1904 г.).

2. Ольшанскій, Сергѣй Филипповичъ (съ 1 ноября 1907 г.). Онъ-же помощникъ библіотекаря.

### Аккомпаніаторы:

1. Китрихъ, Аделина Альбертовна (съ 1 января 1889 г.).

2. Палице, Антонъ Іосифовичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

### Библіотекарь.

Мамонтовъ, Николай Федоровичъ (съ 4 декабря 1904 г.).

### Помощникъ библіотекаря.

Ольшанскій, Сергѣй Филипповичъ (съ 16 января 1907 г.).

### Артистки:

1. Азерская, Елизавета Григорьевна (съ 1 сентября 1897 г.).

Пиковая дама (графиня — 8); Садко (Любава Буслаевна—1). *Всего—въ 2 операхъ—9 разъ*

2. Антарова, Конкордія Евгеньевна (съ 1 мая 1908 г.).

Валкирія (Швертлейта—4); Демонъ (добрый геній—4); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—9); Жизнь за Царя (Ваня—1); Русалка (княгиня—4); Русланъ и Людмила (Ратмиръ—8). Садко (Нѣжата—4); *Всего—въ 7 операхъ—34 раза.*

3. Балановская, Леонида Николаевна (съ 1 сентября 1908 г.).

Аида (Амнерисъ—3), Богема (Мюзетта—1); Валкирія (Брунгильда—4), Зимняя сказка (Герміона—2); Лоэнгринъ (Ортруда—6), Майская ночь (Ганна—6), Русалка (Наташа—1). *Всего въ 7 операхъ—23 раза*

4. Гремина, Евгенія Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).

Аида (Аида—1); Золотой пѣтушокъ (золотой пѣтушокъ—11); Князь Игорь (Ярославна—1); Русалка (Наташа—5). *Всега—въ 4 операхъ — 18 разъ.*

5. Гукова, Маргарита Георгіевна (съ 1 мая 1906 г.).

Вертеръ (Шарлотта—5); Демонъ (Тамара—3); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—12); Лакмэ (Маллика—6); Лоэнгринъ (Эльза—1); Русланъ и Людмила (Горислава—3); Фаустъ (Маргарита — 2). *Всего—въ 7 операхъ—32 раза.*

6. Данильченко, Ольга Лукьяновна (съ 1 сентября 1892 г.).

Валкирія (Ортлинда—4); Донъ-Кихотъ (Педро — 4); Карменъ (Фраскита—3); Лакмэ (Роза—2, Елена—6); Майская ночь (насѣдка—7); Ромео и Джульетта (Стефано—2); Русалка (Ольга—6); Травіата (Флора—5). *Всего—въ 8 операхъ—39 разъ.*

7. Добровольская, Аврелія Іосифовна (съ 1 сентября 1910 г.).

Вертеръ (Софія — 2); Гугеноты (Урбанъ — 3); (Жизнь за Царя (Антонида—5); Золотой пѣтушокъ (Золотой пѣтушокъ—11); Искатели жемчуга (Лейло—3); Карменъ (Микаэла—2); Лакмэ (Лакмэ—6); Ромео и Джульетта (Джульетта—3); Русланъ и Людмила (Людмила—2); Садко (Волхова, царевна — 6); Фаустъ (Маргарита — 4). *Всего—въ 11 операхъ—47 разъ.*

8. Калиновская-Докторъ, Наталія (съ 1 сентября 1910 г.).

Валкирія (Зиглинда—4); Демонъ (Тамара—5); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—2); Карменъ (Микаэла—5); Пиковая дама (Лиза—2); Русалка (Наташа—1); Русланъ и Людмила (Горислава — 5). *Всего—въ 7 операхъ—24 раза.*

9. Маркова, Александра Михайловна (съ 1 сентября 1892 г.).

10. Нежданова, Антонина Васильевна (съ 1 мая 1902 г.).

Богема (Мими—1); Гугеноты (Маргарита—4); Жизнь за Царя (Антонида—2); Зимняя сказка (Утрата—2); Золотой пѣтушокъ (Шемаханская царица—6); Искатели жемчуга (Лейло—1); Лакмэ (Лакмэ—1); Лоэнгринъ (Эльза — 6); Ромео и Джульетта (Джульетта—2); Русланъ и Людмила (Людмила—7); Садко (Волхова, царевна — 2); Травіата (Віолетта—7). *Всего—въ 12 операхъ — 40 разъ.*

11. Павлова, Ольга Робертовна (съ 1 сентября 1904 г.).

Аида (Амнерисъ—2); Валкирія (Фрика—4); Демонъ (Добрый геній — 5); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—5); Зимняя сказка (Паулина—2); Карменъ (Мерседесъ—6); Князь Игорь (Кончаковна—5); Майская ночь (Ганна—2); Пиковая дама (Полина—7); Садко (Любава Буслаевна — 4); Фаустъ (Зибель—6). *Всего—въ 11 операхъ — 48 разъ.*

12. Подольская, Елена Анатоліевна (съ 1 сентября 1906 г.).

Валкирія (Вальтраута—4); Гугеноты (придворная дама—4); Демонъ (добрый геній—6); Донъ Кихотъ (Гарсія—3); Князь Игорь (половецкая дѣвушка — 6); Лакмэ (Роза — 6); Лоэнгринъ (Ортруда—1); Пиковая дама (гувернантка—9) *Всего—въ 8 операхъ—39 разъ.*

13. Попелло-Давыдова, Евгенія Александровна (съ 1 сентября 1909 г.).

Валкирія (Герхильда—4); Вертеръ (Софія—3); Гугеноты (придворная дама—5): Донъ-Кихотъ (Педро—8); Золотой пѣтушокъ (Золотой пѣтушокъ—2); Карменъ (Фраскита—4); Лакмэ (Елена—2); Майская ночь (воронъ—1, панночка—2); Ромео и Джульетта (Стефано — 3); Русалка (княгиня—1); Травіата (Флора—2). *Всего — въ 11 операхъ—37 разъ.*

14. Правдина, Нина Константиновна (съ 1 сентября 1909 г.).

Валкирія (Россвейса—4); Гугеноты (придворная дама—1); Донъ-Кихотъ (Гарсія — 9); Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна—5); Жизнь за Царя (Ваня—3); Князь Игорь (Кончаковна—1); Пиковая дама (Полина—2). *Всего—въ 7 операхъ—25 разъ.*

15. Селюкъ-Litвратовская

15. Селюкъ-Рознатовская, Серафима Флоровна (съ 1 сентября 1905 г.).

Валкирія (Зигруна—4); Демонъ (няня Тамары—15); Евгеній Онѣгинъ (Ларина—14); Карменъ (Мерседесъ—1); Князь Игорь (няня Ярославны—4); Лакмэ (мистриссъ Бентсонъ—8) Майская ночь (свояченица—8); Ромео и Джульетта (Гертруда—5); Русланъ и Людмила (Наина — 9). *Всего—въ 9 операхъ—68 разъ.*

16. Синицына, Серафима Андреевна (съ 1 мая 1896 г.).

Валкирія (Гримгерда—4); Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна—9); Жизнь за Царя (Ваня—3); Золотой пѣтушокъ (Амелфа—13); Русалка (княгиня—2); Русланъ и Людмила (Ратмиръ—1); Садко (Нѣжата—4). *Всего—въ 7 операхъ—36 разъ.*

17. Стефановичъ, Евдокія Владиміровна (съ 1 сентября 1907 г.).

Гугеноты (Урбанъ—2); Донъ-Кихотъ (Дульцинея—12); Карменъ (Карменъ—7); Пиковая дама (графиня—1); Садко (Любава Буслаевна — 3). *Всего—въ 5 аперахъ—25 разъ.*

18. Цыбущенко, Марія Григорьевна (съ 1 сентября 1894 г.).

Валкирія (Гельмвига—4); Лакмэ (Лакмэ—1, Маллика—2); Майская ночь (панночка—6), *Всего — въ 3 операхъ—13 разъ.*

19. Южина, Наталья Степановна (съ 1 сентября 1901 г. по 1 сентября 1906 г. и съ 1 сентября 1910 г.).
Аида (Аида—4); Гугеноты (Валентина — 4); Демонъ (Тамара—6); Князь Игорь (Ярославна—5); Пиковая дама (Лиза—7); Русланъ и Людмила (Горислава—1). *Всего—въ 6 операхъ—27 разъ.*

### Гастроли:

1. Бронская.
Гугеноты (Маргарита—1); Лакмэ (Лакмэ—1). *Всего—въ 2 операхъ—2 раза.*

2. Валицкая.
Гугеноты (Валентина 1). *Всего—въ 1 оперѣ — 1 разъ.*

### Дебютъ.

Ланская.
Демонъ (Тамара—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

### Артисты:

1. Алчевскій, Иванъ Алексѣевичъ (съ 20 сентября 1910 г.).
Аида (Радамесъ—2); Гугеноты (Рауль—6); Демонъ (князь Синодалъ—2); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ—4); Карменъ (Донъ-Хозе—2); Ромео и Джульетта (Ромео — 3); Садко (Садко—3); Фаустъ (Фаустъ—4). *Всего — въ 8 операхъ—26 разъ.*

2. Барсуковъ, Степанъ Даниловичъ (съ 1 марта 1902 г.).
Гугеноты (Буа-Розе—5); Демонъ (князь Синодалъ—4); Донъ-Кихотъ (Родригецъ—12); Зимняя сказка (Діонъ—2); Золотой пѣтушокъ (Гвидонъ—3); Князь Игорь (Овлуръ—4, Владиміръ Игоревичъ—2); Лакмэ (Хаджи—4), Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—6); Русалка (князь—3); Русланъ и Людмила (Финнъ—2); Садко (Ѳома Назарьичъ—1); Травіата (Гастонъ де-Леторьеръ—5). *Всего—въ 12 операхъ—53 раза.*

3. Богдановичъ, Александръ Владиміровичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Аида (Радамесъ—1), Вертеръ (Вертеръ—5); Демонъ (князь Синодалъ—9); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—6); Зимняя сказка (Флоризель—2); Искатели жемчуга (Надиръ—3); Майская ночь (Левко—4), Русалка (князь—3); Русланъ и Людмила (Баянъ—5); Садко (индѣйскій гость—6); Травіата (Альфредъ Жермонъ — 3); Фаустъ (Фаустъ—2). *Всего—въ 12 операхъ—49 разъ.*

4. Боначичъ, Антонъ Петровичъ (съ 1 сентября 1905 г.).
Валкиріи (Зигмундъ—4); Зимняя сказка (Леонтъ, король Сициліи—2); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ—3), Карменъ (Донъ-Хозе—5), Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—1), Пиковая дама (Германъ—8), Садко (Садко—[illegible]). *Всего—въ 7 операхъ—26 разъ.*

5. Гарденинъ, Семенъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Гугеноты (капуцинъ — 5); Евгеній Онѣгинъ (Трике—8); Золотой пѣтушокъ (Гвидонъ—10); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—7); Русланъ и Людмила (Финнъ — 7); Садко (Ѳома Назарьичъ—7). *Всего—въ 6 операхъ—44 раза.*

6. Герасименко, Александръ Николаевичъ (съ 1 мая 1902 г.).
Гугеноты (Мерю — 6); Зимняя сказка (Антигонъ—2); Карменъ (Моралесъ—7); Лоэнгринъ (Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ — 1)) Ромео и Джульетта (Капулетто — 1); Садко (Видѣніе, старчище—6); Травіата (баронъ Дюфоль—7). *Всего—въ 7 операхъ—30 разъ.*

7. Горчаковъ, Николай Георгіевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Амонасро—5); Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ 1); Золотой пѣтушокъ (Афронъ — 6); Искатели жемчуга (Зурга—4); Лакмэ (Фредерикъ—8); Лоэнгринъ (Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—6); Пиковая дама (графъ Томскій—2, Златогоръ—2). *Всего—въ 7 операхъ—32 раза.*

8. Грызуновъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1904 г. по 1 сентября 1908 г. и съ 1 сентября 1909 г.).
Богема (Марсель—1); Вертеръ (Альбертъ—5); Гугеноты (Неверъ—5); Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ—9); Зимняя сказка (Поликсенъ—2); Карменъ (Эскамильо—1); Пиковая дама (князь Елецкій—8); Ромео и Джульетта (Меркуціо—4); Садко (Веденецкій—8); Травіата (Жоржъ Жермонъ—5); Фаустъ (Валентинъ—6). *Всего—въ 11 операхъ—54 раза.*

9. Дубинскій, Владиміръ Александровичъ (съ 1 февраля 1911 г.).

10. Комаровскій, Іосифъ Николаевичъ (съ 25 февраля 1902 г.).
Жизнь за Царя (начальникъ польскаго отряда—6); Лакмэ (Домбенъ—2)) Пиковая дама (Суринъ—1); Фаустъ (Вагнеръ—5). *Всего—въ 4 операхъ—14 разъ.*

11. Лосскій, Владиміръ Аполлоновичъ (съ 1 сентября 1906 г.).
Богема (Шонаръ—1); Вертеръ (судья—5), Донъ-Кихотъ (Санчо — 11); Зимняя сказка (Валентинъ—2); Карменъ (Цунига — 6), Князь Игорь (Скула—1); Майсквя ночь (писарь—8); Русланъ и Людмила (Фарлафъ—8), Садко (Дуда — 6), *Всего—въ 9 операхъ—18 разъ*

12. Осиповъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Рамфисъ—5); Валкирія (Вотанъ—4); Гугеноты (Сенъ-Бри—3); Демонъ (князь Гудалъ—14); Донъ-Кихотъ (Санчо—1); Евгеній Онѣгинъ (князь Греминъ—13), Зимняя сказка (Камилло—2), Золотой пѣтушокъ (Додонъ—8), Жизнь за Царя

(Иванъ Сусанинъ — 4); Русалка (мельникъ—3); Садко (варяжскій гость—1). *Всего — въ 11 операхъ—58 разъ.*

13. Павловскій, Феофанъ Венедиктовичъ (съ 10 сентября 1910 г.).

Гугеноты (Неверъ — 3); Демонъ (Демонъ — 15); Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ—3); Искатели жемчуга (Зурга—1); Карменъ (Эскамильо—5); Князь Игорь (Святославовичъ — 6), Пиковая дама (князь Елецкій — 1); Ромео и Джульетта (Меркуціо—1); Травіата (Жоржъ Жермонъ — 2). *Всего—въ 9 операхъ—37 разъ.*

14. Петровъ, Василій Родіоновичъ (съ 1 августа 1902 г.).

Богема (Колиннэ — 1); Гугеноты (Марсель — 6); Демонъ (князь Гудалъ — 1); Жизнь за Царя (Иванъ Сусанинъ—4); Лоэнгринъ (Генрихъ Птицеловъ — 7); Ромео и Джульетта (отецъ Лоренцо—5); Русалка (мельникъ—2); Русланъ и Людмила (Русланъ—5); Садко (варяжскій гость—7). *Всего—въ 9 операхъ—38 разъ.*

15. Пироговъ, Григорій Степановичъ (съ 1 сентября 1910 г.).

Богема (Альциндоръ—1); Гугеноты (Сенъ-Бри—3); Евгеній Онѣгинъ (князь Греминъ—1); Золотой пѣтушокъ (Додонъ — 5); Искатели жемчуга (Нурабадъ—5); Князь Игорь (Владиміръ Ярославовичъ—6); Лакмэ (Нилаканта—8); Пиковая дама (графъ Томскій — 7. Златогоръ — 7); Ромео и Джульетта (Капулетто—4); Русланъ и Людмила (Русланъ—4). *Всего—въ 10 операхъ—44 раза.*

16. Смирновъ, Дмитрій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Лакмэ (Жеральдъ—1); Ромео и Джульетта (Ромео — 1); Травіата (Альфредъ Жермонъ — 1). *Всего—въ 3 операхъ—3 раза.*

17. Собиновъ, Леонидъ Виталіевичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1907 г.).

Богема (Рудольфъ — 1); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—8); Искатели жемчуга (Надиръ—2); Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—6); Майская ночь (Левко—4); Травіата (Альфредъ Жермонъ — 2). *Всего—въ 6 операхъ—23 раза.*

18. Стрижевскій, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.).

Гугеноты (Мореверъ—6); Донъ-Кихотъ (слуга—12); Евгеній Онѣгинъ (Зарѣцкій — 14); Зимняя сказка (старый овчаръ—2); Карменъ (Данкайро—7); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—1); Ромео и Джульетта (Грегоріо—5); Русалка (сватъ—3); Травіата (докторъ Гренвиль — 7); Фаустъ (Вагнеръ—1). *Всего—въ 10 операхъ—58 разъ.*

19. Толкачевъ, Христофоръ Венедиктовичъ (съ 17 сентября 1899 г.).

Аида (царь—5); Гугеноты (капуцинъ—5); Демонъ (старый слуга—7); Жизнь за Царя (гонецъ польскій—3); Зимняя сказка (придворный—2); Золотой пѣтушокъ (Полканъ—9); Князь Игорь (Кончакъ — 4); Лакмэ (Домбенъ — 6); Майская ночь (голова — 8); Пиковая дама (Наруковъ—9); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Океанъ Море—8). *Всего—въ 11 операхъ—66 разъ.*

20. Толчановъ, Моисей Веніаминовичъ (съ 2 сентября 1885 г.).

Аида (гонецъ — 5); Богема (Карпиньоль—1); Гугеноты (Коссе — 6, капуцинъ — 1); Демонъ (гонецъ — 15); Донъ-Кихотъ (слуга — 12); Евгеній Онѣгинъ (запѣвало—14); Зимняя сказка (воинъ—2); Князь Игорь (Овлуръ—2); Лакмэ (китайскій торговецъ — 8); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—1); Пиковая дама (Чаплинскій—9); Ромео и Джульетта (Парисъ — 5.; Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Волхъ—8). *Всего—въ 13 операхъ—89 разъ.*

21. Трезвинскій, Степанъ Евтропіевичъ (съ 1 сентября 1889 г.).

Валкирія (Гундингъ —4); Демонъ (старый слуга—8); Золотой пѣтушокъ (Полканъ — 4); Карменъ (Данкайро — 7); Князь Игорь (Кончакъ—2); Пиковая дама (Суринъ — 8)) Русланъ и Людмила (Свѣтозаръ — 9); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Лука Зиновьичъ—8). *Всего—въ 8 операхъ—50 разъ.*

22. Тютюникъ, Василій Саввичъ (съ 1 мая 1886 г.).

Гугеноты (капуцинъ — 5); Зимняя сказка (коробейникъ—2); Князь Игорь (Скула—5); Русланъ и Людмила (Фарлафъ — 1); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Дуда — 2). *Всего—въ 5 операхъ—15 разъ.*

23. Успенскій, Александръ Михайловичъ (съ 1 января 1890 г.).

Вертеръ (Шмидтъ — 5); Гугеноты (Таваннъ—6); Донъ-Кихотъ (Жуанъ — 12); Золотой пѣтушокъ (Звѣздочетъ — 13); Карменъ (Ремендадо — 7); Князь Игорь (Ерошка — 6); Лакмэ (Хаджи — 4); Майская ночь (Винокуръ — 8); Пиковая дама (Чекалинскій—9); Ромео и Джульетта (Тебальдо — 5); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Сопѣль—8); Травіата (графъ Гастонъ де-Леторьеръ—2). *Всего—въ 12 операхъ—85 разъ.*

24. Фигуровъ, Петръ Павловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Богема (Бенуа—1); Вертеръ (Іоганнъ—5); Донъ Кихотъ (начальникъ бандитовъ — 12); Евгеній Онѣгинъ (Ротный — 1); Жизнь за Царя (гонецъ польскій — 5, начальникъ польскаго отряда —2); Зимняя сказка (Клеоменъ — 2); Лакмэ (Кураваръ — 8); Лоэнгринъ (брабантскій дворянинъ—7); Русалка (сватъ — 4); Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи (Видѣніе, Старчище — 2); Травіата (маркизъ д'Обиньи — 7). *Всего—въ 11 операхъ 56 разъ.*

25. Чистяковъ, Николай Петровичъ (съ 1 сентября 1907 г.).
Гугеноты (Рецъ—6); Донъ-Кихотъ (бандитъ—12); Евгеній Онѣгинъ (Ротный — 13); Золотой пѣтушокъ (Афронъ — 7); Лоэнгринъ (глашатай — 7); Майская ночь (Каленикъ — 8); Ромео и Джульетта (герцогъ Веронскій — 5). *Всего — въ 7 операхъ — 58 разъ.*

26. Шкаферъ, Василій Петровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

27. Юдинъ, Сергѣй Петровичъ (съ (съ 1 февраля 1911 г.).

## Пѣли на Московской оперной сценѣ Императорскихъ театровъ.

1. Шаляпинъ.
Донъ-Кихотъ (Донъ-Кихотъ—12)) Русалка (мельникъ—1); Фаустъ (Мефистофель—6). *Всего—въ 3 операхъ—19 разъ.*

2. Матвѣевъ.
Аида (Радамесъ — 2); Жизнь за Царя (Богданъ Сабининъ—1); (Садко (Садко — 2). *Всего — въ 3 операхъ—5 разъ.*

3. Давыдовъ.
Пиковая дама (Германъ—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

4. Большаковъ.
Травіата (Альфредъ Жермонъ—1). *Всего — въ 1 оперѣ—1 разъ.*

### Дебюты:

1. Сунцовъ.
Евгеній Онѣгинъ (Евгеній Онѣгинъ—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

2. Дубинскій.
Карменъ (Эскамильо — 1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

3. Піотровскій.
Ромео и Джульетта (Ромео — 1). *Всего — въ 1 оперѣ—1 разъ.*

4. Исаченко.
Русалка (князь—1); *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

5. Осиповъ.
Русалка (мельникъ — 1). *Всего — въ 1 оперѣ — 1 разъ.*

6. Юдинъ.
Русланъ и Людмила (Баянъ—4); Садко (индѣйскій гость—2). *Всего—въ 2 операхъ—6 разъ.*

### Хористки:

1. Александрова, Марія Сергѣевна (съ 1 сентября 1894 г.).

2. Алексѣева, Марія Дмитріевна (съ 1 октября 1908 г.).

3. Арсеньева, Марія Алексѣевна (съ 1 декабря 1894 г.).

4. Балановская, Евгенія Николаевна (съ 1 августа 1909 г.).

5. Банкъ, Екатерина Петровна (съ 26 сентября 1892 г.).

6. Березницкая, Римма Афанасьевна (съ 1 августа 1900 г.).

7. Блюмъ, Софія Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).
Лоэнгринъ (пажъ — 3). *Всего — въ 1 оперѣ — 3 раза.*

8 Борейша, Серафима Ивановна (съ 10 апрѣля 1909 г.).
Майская ночь (насѣдка—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

9. Владимірова, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1898 г.).

10. Воробьева, Надежда Георгіевна (съ 1 января 1889 г.).

11. Воронцова, Марія Климовна (съ 1 августа 1900 г.).

12. Геккель, Юлія Адольфовна (съ 13 декабря 1901 г.).
Лоэнгринъ (пажъ—4); Майская ночь (мачиха—8); Садко (скоморошникъ удалой—3). *Всего—въ 3 операхъ—15 разъ.*

13. Гильвегъ, Александра Петровна (съ 1 августа 1904 г.).

14. Давыдова, Евгенія Николаевна (съ 10 апрѣля 1909 г.).

15. Данильченко, Анна Саввишна (съ 1 сентября 1886 г.).

16. Дицъ, Глафира Александровна (съ 1 сентября 1883 г. по 25 октября 1892 г. и съ 1 апрѣля 1893 г.).

17. Добровольская (Вольская), Елизавета Павловна (съ 1 мая 1906 г.).

18. Дыкина, Марія Ивановна (съ 1 сентября 1904 г.).

19. Ермолова, Александра Викторовна (съ 1 сентября 1894 г.).

20. Збруева (Петрова), Елизавета Ивановна (съ 30 августа 1892 г.).
Оставила службу 20 сентября 1910 г.

21. Иванова, Софія Дмитріевна (съ 1 августа 1901 г.).
Лоэнгринъ (пажъ — 1); Садко (скоморошникъ—удалой—4). *Всего — въ 2 операхъ—5 разъ.*

22. Качкина, Наталія Петровна (съ 1 октября 1908 г.).
Гугеноты (пажъ — 2). *Всего — въ 1 оперѣ — 2 раза.*

23. Кашинова, Елизавета Дмитріевна (съ 26 сентября 1902 г.).
Зимняя сказка (Мамиллій—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

24. Кестеръ, Ольга Аполлоновна (съ 19 декабря 1902 г.).

25. Киселева 1-я, Наталья Петровна (съ 24 сентября 1891 г.).

26. Киселева 2-я, Ольга Павловна (съ 16 марта 1905 г.).

27. Клейнъ, Анастасія Ильинишна (съ 10 апрѣля 1909 г.).

28. Коровина, Лидія Николаевна (съ 30 августа 1890 г.).

29. Лебедева, Матрена Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).
Садко (скоморошникъ удалой — 5). *Всего — въ 1 оперѣ—5 разъ.*

30. Логинова, Елизавета Сергѣевна (съ 1 сентября 1902 г.).
Лоэнгринъ (пажъ — 3). *Всего — въ 1 оперѣ — 3 раза.*

31. Меркель, Анна Федоровна (съ 20 сентября 1886 г.).

32. Олейниченко, Лидія Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).
Зимняя сказка (служанка—1); Лоэнгринъ (пажъ—3); Пиковая дама (Маша—4); Травіата (Аннина—2). *Всего—въ 4 операхъ—10 разъ.*

33. Ольгина, Анна Михайловна (съ 1 сентября 1897 г.).
Князь Игорь (няня Ярославны — 2); Пиковая дама (Маша—1); Травіата (Аннина—5). *Всего—въ 3 операхъ—8 разъ.*

34. Пашъ, Ольга Леопольдовна (съ 20 сентября 1899 г.).

35. Подгорецкая, Надежда Георгіевна (съ 16 марта 1905 г.).
Вертеръ (Кетхенъ—3); Гугеноты (пажъ—3); Зимняя сказка (Мамиллій — 1); Майская ночь (воронъ—7). *Всего—въ 4 операхъ—14 разъ.*

36. Покровская, Вѣба Авенировна (съ 1 августа 1910 г.).
Оставила службу 5 февраля 1911 г.

37. Потапова, Александра Ивановна (съ 17 декабря 1892 г.).

38. Прокофьева, Анна Ильинишна (съ 1 сентября 1886 г.).
Оставила службу 1 сентября 1910 г.

39. Рейнгардъ, Софья Викторовна (съ 15 октября 1907 г.).

40. Синицына (Скворцова), Людмила Андреевна (съ 1 августа 1903 г.).
Зимняя сказка (служанка—1); Лоэнгринъ (пажъ—4); Пиковая дама (Маша—4); Садко (скоморошникъ удалой—4). *Всего—въ 4 операхъ—13 разъ.*

42. Соколова, Вѣра Любимовна (съ 26 сентября 1902 г.).
Вертеръ (Кетхенъ — 2); Лоэнгринъ (пажъ — 4). *Всего—въ 2 операхъ—6 разъ.*

43. Степанова, Елена Андреевна (съ 1 августа 1908 г.).

44. Тарашкевичъ, Люцина Ивановна (съ 15 сентября 1896 г.).

45. Тихомірова 1-я, Анна Порфирьевна (съ 1 августа 1903 г.).

46. Тихомірова 2-я, Екатерина Константиновна (съ 25 апрѣля 1905 г.).

47. Федоровская, Ѳеодосья Васильевна (съ 1 сентября 1894 г.).

48. Чирикова, Софья Гиляровна (съ 1 октября 1908 г.).

49. Шаеровичъ, Станислава Леоновна (съ 1 мая 1889 г.).

50. Шихуцкая, Александра Евгеньевна (съ 1 августа 1908 г.).

51. Ѳивейская, Марія Владиміровна (съ 1 декабря 1906 г.).

### Хористы:

1. Агѣевъ, Степанъ Андреевичъ (съ 1 августа 1904 г.).

2. Алексѣевъ 1-й, Алексѣй Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Гугеноты (одинъ изъ студентовъ—6). *Всего—въ 1 оперѣ—6 разъ.*

3. Алексѣевъ 2-й, Алексѣй Алексѣевичъ (съ 26 сентября 1902 г.).
Богема (таможенный солдатъ — 1); Вертеръ (Брюльманъ — 4): Гугеноты (ночной стражъ—1); Травіата (слуга Флоры — 6) *Всего—въ 4 операхъ—12 разъ.*

4. Андреевъ, Алексѣй Андреевичъ (съ 23 августа 1903 г.).

5. Блиновъ, Тимофей Козмичъ (съ 1 февраля 1888 г.).
Гугеноты (Торе — 6). *Всего — въ 1 оперѣ — 6 разъ.*

6. Бойченко, Артемій Ѳомичъ (съ 12 августа 1903 г. по 13 ноября 1904 г. и съ 1 января 1908 г.).

7. Бояновъ, Ѳедоръ Петровичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

8. Бухаринъ, Тимофей Ивановичъ (съ 16 сентября 1905 г.).

9. Бѣльгольскій, Григорій Никоновичъ (съ 15 октября 1907 г.).

10. Варфоломѣевъ, Иванъ Поликарповичъ (съ 1 декабря 1906 г.).
Жизнь за Царя (запѣвало 7). *Всего—въ 1 оперѣ—7 разъ.*

11. Головченко, Іосифъ Моисеевичъ (съ 1 октября 1908 г.).

12. Горинъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 27 марта 1906 г.).

13. Грабостовъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 января 1895 г.).

14. Давыдовъ, Алексѣй Людвиговичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

15. Добровольскій, Павелъ Викентьевичъ (съ 26 сентября 1891 г.).

16. Ждановъ, Георгій Михаиловичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Богема (таможенный сержантъ — 1); Вертеръ (Брюльманъ — 1); Травіата (слуга Флоры — 1). *Всего—въ 3 операхъ—3 раза.*

17. Залысинъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 февраля 1910 г.).

18. Зайцевъ, Петръ Степановичъ (съ 1 августа 1900 г.).

19. Захаровъ, Георгій Прокофьевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

20. Зильберманъ, Абрамъ Срулевичъ (съ 15 ноября 1884 г.).

21. Ивановъ, Михаилъ Степановичъ (съ 1 августа 1900 г.).
Евгеній Онѣгинъ (Гильо — 6). *Всего — въ 1 оперѣ— 6 разъ.*

22. Истоминъ.
Донъ-Кихотъ (бандитъ — 12). *Всего — въ 1 оперѣ 12 разъ.*

23. Ковалевскій, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 августа 1900 г.).

24. Лазаревъ. Георгій Романовичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

25. Лисидовъ, Иванъ Андреевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

26. Ляпохинъ, Филиппъ Семеновичъ (съ 16 сентября 1905 г.).

27. Марковъ 1-й, Александръ Петровичъ (съ 1 августа 1900 г.).

28. Марковъ 2-й, Матвѣй Николаевичъ (съ 4 декабря 1902 г.).
Богема (разносчикъ — 1). *Всего — въ 1 оперѣ — 1 разъ.*

29. Николаевъ 1-й, Алексѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

30. Николаевъ 2-й, Иванъ Николаевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

31. Пашутинъ, Николай Михайловичъ (съ 1 августа 1909 г.).

32. Петровъ, Петръ Герасимовичъ (съ 26 сентября 1882 г.).

33. Плетухинъ, Василій Семеновичъ (съ 1 августа 1910 г.).

34. Пѣтунинъ, Евграфъ Евгеніевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

35. Покровскій, Матвѣй Васильевичъ (съ 16 январб 1892 г.).

36. Потеляхинъ, Корнелій Өедоровичъ (съ 22 марта 1906 г.).

37. Савицкій, Андрей Ильичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

38. Самборскій, Константинъ Леонтьевичъ (съ 1 октября 1888 г.).

39. Сафоновъ, Иванъ Ивановичъ (съ 23 августа 1903 г.).

40. Семеновъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 января 1894 г.).
Садко (волхъ—8); Травіата (слуга Віолетты 2). *Всего—въ 2 операхъ—10 разъ.*

41. Скородумовъ, Михаилъ Константиновичъ (съ 27 марта 1906 г.).

42. Славницкій, Семенъ Ивановичъ (съ 1 августа 1910 г.).

43. Смирновъ, Сергѣй Григорьевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

44. Тимченко, Иванъ Павловичъ (съ 27 марта 1906 г.).

45. Токаревъ 2-й.
Евгеній Онѣгинъ (Гильо—8). *Всего—въ 1 оперѣ—8 разъ.*

46. Трандафиліонъ, Никифоръ Николаевичъ (съ 1 января 1906 г.).
Гугеноты (Буа-Розе—1, капуцкнъ—1); Жизнь за Царя (запѣвало — 1); Золотой пѣтушокъ (одинъ изъ народа—12); Ромео и Джульетта (Беиволіо—5); Русалка (запѣвало — 7); Травіата (слуга Віолетты—5). *Всего—въ 6 операхъ—32 раза.*

47. Хасперъ.
Евгеній Онѣгинъ (испанскій посланникъ — 14). Карменъ (Лилласъ Пастья—7). *Всего—въ 2 операхъ—21 разъ.*

48. Хлѣбодаровъ, Александръ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

49. Шеинъ, Георгій Павловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

50. Якимовъ, Владиміръ Якимовичъ (съ 26 сентября 1891 г.).

51. Ярославовъ, Павелъ Николаевичъ (съ 1 октября 1892 г.).

52. Өаворскій, Александръ Зосимовичъ (съ 20 августа 1900 г.).

53. Өоминъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

## Балетная труппа.

### Балетмейстеръ.

Горскій, Александръ Алексѣевичъ съ 1 іюня 1889 г.).

### Помощники балетмейстера:

1. Тихомировъ 1-й, Василій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

2. Мордкинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

### Исп. д. режиссера.

Кандауровъ, Павелъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1888 г.).
Оставилъ службу 21 декабря 1909 г.

### Исп. обяз. помощниковъ режиссера:

1. Чистяковъ, Андрей Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

2. Воронцовъ, Владиміръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1891 г. по 1 ноября 1898 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

3. Кулыгинъ, Георгій Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

### Репетиторши (піанистки):

1. Гантеръ, Роза Бруновна (съ 16 августа 1898 г.).

2. Абрамова, Анна Викторовна (съ 7 ноября 1908 г.).

### Піанистка при классахъ артистовъ

Долинская, Евгенія Ивановна (съ 1 апрѣля 1906 г.).

### Артистки

1. Адамовичъ 1-я, Екатерина Матвѣевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 10 балетахъ—37, въ 8 операхъ—44. *Всего—81 разъ.*

2. Адамоничъ 2-я, Елена Михайловна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 10 балетахъ—46, въ 7 операхъ—52, въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—99 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея Канарейки—3).

3. Андерсонъ, Елизавета Юльевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 5 операхъ—36. *Всего—87 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (подруга принцессы—1); Коппелія (подруга Сванильды—2); Спящая красавица (фея Сирени—4).

4. Алексѣева, Анна Ильинишна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 10 балетахъ — 34; въ 14 операхъ—94, въ 1 драмѣ—5. *Всего—133 раза.*

5. Алексѣевцева, Валерія Александровна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 9 балетахъ—38; въ 16 операхъ—114. *Всего—152 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (автоматъ—Коппелія—1).

6. Балашова, Александра Михайловна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 9 балетахъ—32; въ 2 операхъ—7. *Всего—39 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзатти—1); Волшебное зеркало (принцесса — 2); Золотая рыбка (золотая рыбка — 3); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица — 8); Лебединое озеро (Одетта—1, Одиллія—1); Саламбо (богиня Танитъ—3); Спящая красавица (королевна Аврора—5).

7. Боткина, Варвара Ивановна (съ 1 сентября 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—47; въ 7 операхъ—35. *Всего—82 раза.*

8. Бурина 1-я, Клавдія Александровна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—49; въ 9 операхъ—71. *Всего—120 разъ.*

9. Бурина 2-я, Марія Александровна (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—51, въ 10 операхъ—75; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—127 разъ.*

10. Васильева, Маргарита Васильевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 10 балетахъ—38; въ 11 операхъ—71. *Всего—109 разъ.*

11. Висковская, Анастасія Викторовна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 7 балетахъ—22, въ 9 операхъ—31. *Всего—53 раза.*

12. Вишнякова, Марія Ивановна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 10 балетахъ—50, въ 11 операхъ—75, въ 1 драмѣ—14, въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—140 разъ.*

13. Владимірова, Валентина Васильевна (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 12 операхъ—97; въ 1 драмѣ — 9; въ кантатѣ — живой картинѣ—1. *Всего—157 разъ.*

14. Галатъ, Надежда Петровна (съ 1 сентября 1894 г.).

Въ 10 балетахъ—45; въ 8 операхъ — 71; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всега—117 разъ.*

15. Гейнъ, Ксенія Августовна (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—41; въ 12 операхъ—60. *Всего—101 разъ.*

16. Гельцеръ, Екатерина Васильевна (съ 1 сентября 1894 г.).

Въ 7 балетахъ—28; въ 4 операхъ—12. *Всега—40 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (младшая дочь—7); Баядерка (Никія—2); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—3); Коппелія (Сванильда—2); Лебединое озеро (Одетта — 3. Одиллія—3); Саламбо (Саламбо—7).

17. Галейзовская, Надежда Карловна (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ—44; въ 15 операхъ—93. *Всега—137 разъ.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (постельница—3).

18. Голубина, Марія Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 14 операхъ—103. *Всего—154 раза.*

19. Горшкова, Марія Николаевна (съ 1 сентября 1910 г.).

Переведена изъ С.-Петерб. труппы.

Въ 6 балетахъ—20; въ 2 операхъ—8. *Всега—28 разъ.*

20. Гостемилова, Александра Николаевна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 10 балетахъ—45; въ 11 операхъ—78. *Всего—123 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (автоматъ-Коппелія—1).

21. Грабовская, Ольга Васильевна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ—45; въ 13 операхъ—101. *Всего—146 разъ.*

22. Грекова 1-я, Евгенія Александровна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 2 операхъ—14; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1 *Всего—67 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (подруга принцессы—2); Конекъ-горбунокъ (луна—5); Раймонда (Генріетта—3); Спящая красавица (фея Кандидъ—5).

23. Грекова 2-я, Елена Александровна (съ 1 сентября 1902 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 11 операхъ—71; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—121 разъ.*

24. Девильеръ, Екатерина Львовна (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ—43; въ 8 операхъ—63; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всега—107 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—2).

25. Денисова, Вѣра Дмитріевна (съ (съ 1 сентября 1898 г.).

Въ 10 балетахъ—48; въ 9 операхъ—66. *Всего—114 разъ.*

26. Дмитріева, Надежда Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 8 балетахъ—22; въ 12 операхъ 33. *Всего—55 разъ.*

27. Долинская, Евгенія Ивановна (съ 1 августа 1905 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 14 операхъ—98. *Всего—148 разъ.*

28. Домашева, Евдокія Петровна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 5 операхъ 34. *Всега—85 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея Флеръ де-Фаринъ—5).

29. Другашева, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1896 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 5 операхъ 33. *Всего—82 раза.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (слуга вѣрная—7); Волшебное зеркало (няня принцессы—2); Золотая рыбка (постельница—3); Коппелія (жена трактирщика—2); Лебединое озеро (владѣтельная принцесса—3); Раймонда (графиня Сибилла де-Дорисъ—1)

30. Дьяченко, Елизавета Яковлевна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 15 операхъ—116. *Всего—166 разъ.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (постельница—3)

31. Егорова, Ольга Андреевна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 10 балетахъ—47; въ 9 операхъ—63; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—111 разъ.*

32. Зеебергъ, Надежда Густавовна (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 11 операхъ—88. *Всего—140 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (средняя дочь—7).

33. Иванова 1-я, Надежда Михайловна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 6 балетахъ—12; въ 7 операхъ—20. *Всего—32 раза.*

34. Иванова 2-я, Надежда Сергѣевна (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 14 операхъ—101. *Всего—151 разъ.*

35. Ильина, Вѣра Константиновна (съ 1 сентября 1897 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 9 операхъ—69. *Всего—121 разъ.*

36. Каралли, Вѣра Алексѣевна (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 3 балетахъ—10. *Всего—10 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (Одетта—3, Одиллія—3); Раймонда (Раймонда—3); Саламбо (богиня Танитъ—4).

37. Кригеръ, Викторина Владиміровна (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 9 балетахъ — 44; въ 6 операхъ—46; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1. *Всего—91 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея канареекъ—3).

38. Крутицкая, Надежда Максиміліановна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 8 балетахъ—29; въ 6 операхъ—30. *Всего — 59 разъ*

39. Куршинская, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1897 г.).

Въ 7 балетахъ—16, въ 8 операхъ—23. *Всего — 39 разъ.*

40. Ларіонова, Надежда Моисѣевна (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 8 балетахъ—37; въ 8 операхъ—51. *Всего—88 разъ.*

41. Лащилина, Нина Александровна. (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—51, въ 11 операхъ—70; въ 1 драмѣ—2 *Всего—123 раза.*

42. Лебедева 1-я, Клавдія Петровна (съ 1 сентября 1898 г.).

Въ 10 балетахъ—49, въ 6 операхъ—42. *Всего—91 разъ.*

43. Лебедева 2-я, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ—44, въ 14 операхъ—87 *Всего—131 разъ*

44. Маклецова, Ксенія Петровна (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 5 операхъ—42, въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—93 раза.* Въ томъ числѣ. Волшебное зеркало (подруга принцессы—1), Коппелія (подруга Сванильды — 1), Спящая красавица (фея Віолантъ—4).

45. Мазырина, Лидія Викторовна (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 6 балетахъ — 7; въ 7 операхъ—14. *Всего—21 разъ.*

46. Михайлова, Елизавета Александровна (съ 1 сентября 1896 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 4 операхъ—20. *Всего—69 разъ.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (постельница—3).

47. Молчанова, Любовь Михайловна (съ 9 сентября 1897 г.).

Въ 10 балетахъ—47; въ 8 операхъ—55. *Всего—102 раза.*

48. Мосолова 1-я, Вѣра Ильинишна (съ 1 сентября 1893 г.).

Въ 9 балетахъ—41; въ 4 операхъ—8. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (подруга принцессы—1); Конекъ-горбунокъ (луна—6); Спящая красавица (королевна Аврора—1, фея Сирени—4).

49. Мосолова 2-я, Зинаида Александровна (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 4 операхъ—29; въ кантатѣ — живой картинѣ — 1. *Всего—81 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (любимая жена хана — 3); Коппелія (подруга Сванильды — 2)) Спящая красавица (фея-крошка—5).

50. Мухина, Надежда Дмитріевна (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 10 балетахъ—48; въ 5 операхъ—47, въ кантатѣ — живой картинѣ — 1. *Всего—96 разъ.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—1)

51. Невельская, Марія Карловна (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—51, въ 14 операхъ—89; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—141 разъ.*

52. Некрасова 1-я. Анна Владиміровна (съ 1 сентября 1898 г.).

Въ 9 балетахъ—46; въ 9 операхъ—73. *Всего—119 разъ.*

53. Некрасова 2-я, Ольга Владиміровна (съ 1 сентября 1886 г. по 1 октября 1888 г. и съ 1 марта 1900 г.).

Въ 10 балетахъ—47; въ 8 операхъ—54. *Всего—101 разъ* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (королева—2); Золотая рыбка (постельница—3), Лебединое озеро (владѣтельная принцесса—4), Раймонда (графиня Сибилла де-Дорисъ—2), Саламбо (Таанахъ — 4); Спящая красавица (королева—7).

54. Никитина 1-я, Анна Дмитріевна (съ 1 сентября 1897 г.).

Въ 1 балетахъ—34, въ 4 операхъ—26 *Всего— [illegible] разъ*

55. Никитина 2-я, Екатерина Ивановна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 8 балетахъ—37; въ 3 операхъ—18. *Всего—55 разъ.*

56. Николаева 1-я, Анна Михайловна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 10 балетахъ—50; въ 10 операхъ—72. *Всего—122 раза.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (постельница—3).

57. Николаева 2-я, Зинаида Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 5 операхъ—35; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего — 87 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея Канареекъ—5).

58. Новикова, Екатерина Дмитріевна съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 9 балетахъ—28; въ 8 операхъ—50; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1. *Всего—79 разъ.* Въ томъ числѣ: Раймонда (няня—3).

59. Павлова, Евгенія Ивановна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 6 операхъ—40; въ кантатѣ—живой картинѣ—1· *Всего—92 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2); Спящая красавица (фея Флеръ де-Фаринъ—3).

60. Парикова, Зинаида Николаевна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 13 операхъ—98. *Всего—149 разъ.*

61. Песлякова, Любовь (съ 1 августа 1910 г.).
Въ 10 балетахъ—52; въ 14 операхъ—89; въ 1 драмѣ — 9; въ кантатѣ — живой картинѣ—1. *Всего—151 разъ.*

62. Рейзенъ, Марія Романовна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 10 балетахъ—48; въ 9 операхъ—54; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—103 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—1).

63. Сергѣева, Наталія Никифоровна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 10 балетахъ—49; въ 6 операхъ—55; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—105 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (старшая дочь—7).

64. Сидорова, Наталія Емельяновна (съ 8 сентября 1900 г.).
Въ 9 балетахъ—37; въ 6 операхъ—34. *Всего—71 разъ.*

65. Симонова, Антонина Петровна (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 10 балетахъ—45; въ 8 операхъ—59. *Всего—104 раза.*

66. Снѣжинская, Марія Александровна (съ 1 августа 1905 г. по 24 февраля 1907 г. и съ 26 августа 1908 г.).
Въ 10 балетахъ—48; въ 9 операхъ 55. *Всего—103 раза.*

67. Соколова, Татьяна Александровна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 10 балетахъ—43; въ 4 операхъ—33. *Всего—76 разъ.*

68. Станиславская, Вѣра Аркадьевна (съ 1 сентября 1902 г.).
Въ 10 балетахъ—49; въ 3 операхъ—25; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего — 75 разъ.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2); Спящая красавица (фея Віолантъ—4).

69. Фадѣева, Дарья (съ 1 августа 1910 г.).
Въ 10 балетахъ—49; въ 14 операхъ—98; въ 1 драмѣ—10; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—158 разъ.*

70. Фроманъ, Маргарита Петровна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 10 балетахъ—49; въ 8 операхъ—43; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—93 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—1); Спящая красавица (фея Крошка—3).

71. Хоцевичъ, Елена Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—43; въ 11 операхъ—76. *Всего—119 разъ.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (постельница—3)

72. Черепанова, Анна Андреевна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—35; въ 8 операхъ—42; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—78 разъ.*

73. Чернобаева, Нина Сергѣевна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 9 балетахъ—39; въ 11 операхъ—72; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—112 разъ.*

74. Чичилева, Елизавета Васильевна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 8 операхъ—57. *Всего—108 разъ.*

75. Чумакова, Анна Дмитріевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 9 балетахъ—41; въ 12 операхъ—81. *Всего—122 раза.*

76. Шаломытова, Антонина Михайловна (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 9 балетахъ — 43; въ 7 операхъ—56. *Всего—99 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (прислужница при храмѣ — 2); Золотая рыбка (постельница — 3); Раймонда (бѣлая дама—3); Саламбо (Таанахъ—3); Спящая красавица (королева—1).

77. Шелепина 1-я, Вѣра Ивановна (съ 1 августа 1905 г.).

Въ 8 балетахъ — 22; въ 2 операхъ—7. *Всего 29 разъ.*

78. Шелепина 2-я, Александра Ивановна (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 9 балетахъ — 43; въ 8 операхъ—61; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего — 105 разъ.* Въ томъ числѣ: Раймонда (Клемансъ—3).

79. Шидловская, Вѣра Николаевна (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—46; въ 9 операхъ—59; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—106 разъ.*

80. Штюрмеръ, Глафира Александровна (съ 1 августа 1909 г.).

Въ 10 балетахъ—42; въ 6 операхъ—46; въ 1 драмѣ—10. *Всего—98 разъ.*

81. Ѳедорова 1-я, Екатерина Никифоровна (съ 1 сентября 1899 г.).

Въ 9 балетахъ—47; въ 14 операхъ—97. *Всего—144 раза.*

82. Ѳедорова 2-я, Софія Васильевна (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 9 балетахъ—40; въ 3 операхъ—12. *Всего — 52 раза.* Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (старуха — 3); Конекъ-горбунокъ (любимая жена хана—8).

83. Эдуардова, Евгенія Платоновна (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ 4 балетахъ — 6; въ 1 оперѣ—1. *Всего—7 разъ*

### Артисты:

1. Бакинъ, Сергѣй Всеволодовичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Въ 10 балетахъ—49, въ 7 операхъ—56; въ 2 драмахъ—9. *Всего—114 разъ.*

2. Барановъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Въ 10 балетахъ—44, въ 7 операхъ—45, въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—90 разъ.*

3. Бекъ, Константинъ Александровичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Въ 7 балетахъ—47. *Всего—47 разъ.* Въ томъ числѣ. Конекъ-горбунокъ (Данила—3, приближенный хана — 8); Лебединое озеро (Бенно—7); Раймонда (посолъ Жана де-Бріанъ—2); Спящая красавица (Галифронъ—8, принцъ Шери—8).

4. Блохинъ, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Въ 10 балетахъ—48; въ 6 операхъ—39; въ кантатѣ — живой картинѣ — 1. *Всего—88 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Иванушка—1).

5. Булгаковъ, Василій (съ 10 августа 1910 г.).

Въ 4 балетахъ — 20; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—21 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (звѣрь лѣсной, чудо морское—заколдованный королевичъ—7); Баядерка (великій браминъ — 2); Лебединое озеро (злой геній, онъ-же фонъ-Ротбардтъ—4); Саламбо (Гамилькаръ Барка—7).

6. Бѣлоусовъ, Филиппъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г. по 1 декабря 1894 г. и съ 16 сентября 1897 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 4 операхъ—35. *Всего—87 разъ.*

7. Бычковъ, Александръ Павловичъ (съ 1 сентября 1894 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 4 операхъ—20. *Всего—69 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (домашній жрецъ — 2); Коппелія (трактирщикъ — 2); Раймонда (старый рыцарь — 3); Саламбо (главный жрецъ Молоха—7).

8. Воронцовъ, Владиміръ (съ 1 сентября 1891 г.).

9. Гавриловъ, Александръ Митрофановичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Въ 9 балетахъ—48; въ 3 операхъ—6; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1. *Всего—55 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана — 11); Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

10. Гаринъ, Алексѣй Васильевичъ (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ — 48; въ 11 операхъ—85; въ 1 драмѣ—7. *Всего—140 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—9).

11. Галейзовскій, Кассіанъ Карловичъ (съ 1 августа 1909 г.).

Въ 8 балетахъ—36; въ 2 операхъ — 12; въ кантатѣ — живой картинѣ — 1. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (одинъ изъ друзей принца—2).

12. Герберъ, Николай Александровичъ (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—51, въ 14 операхъ—114, въ 1 драмѣ—13. *Всего—178 разъ.*

13. Голубинъ 1-й, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 23 сентября 1907 г.).
Въ 9 балетахъ—47; въ 4 операхъ—33; въ 2 драмахъ—5. *Всего—85 разъ*. Въ томъ числѣ: Золотая рыбка (дворовый человѣкъ—3).

14. Голубинъ 2-й, Дмитрій Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 10 балетахъ—48; въ 7 операхъ—34. *Всего—82 раза*.

15. Грековъ, Сергѣй (съ 1 августа 1910 г.).
Въ 9 балетахъ—49; въ 9 операхъ—73. *Всего — 122 раза*.

16. Гулинъ, Александръ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 5 балетахъ — 19; въ кантатѣ — живой картинѣ—1. *Всего—20 разъ*. Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (слуга вѣрный — 1); Золотая рыбка (старикъ-рыбакъ—3); Раймонда (воспитатель дѣтей де-Дорисъ — 3); Саламбо (старѣйшина Карфагена—7).

17. Дьякъ, Иванъ Павловичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 23 сентября 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—52; въ 6 операхъ—37. *Всего—89 разъ*. Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ—7, старѣйшина Карфагена—7).

18. Ефимовъ, Семенъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—42; въ 6 операхъ—44. *Всего—86 разъ*.

19. Жуковъ, Леонидъ Алексѣевичъ (съ 3 октября 1909 г.).
Въ 10 балетахъ—48; въ 6 операхъ—33; въ кантатѣ—живой картинѣ—1 *Всего—82 раза*. Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—6); Раймонда (Бернаръ—2); Спящая красавица (принцъ Дезирэ — 1, принцъ Флеръ де-Пуа—1, принцъ Шарманъ—7).

20. Ивановъ 1-й, Евгеній Михайловичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 10 балетахъ—43; въ 4 операхъ—25. *Всего—68 разъ*.

21. Ивановъ 2-й, Сергѣй Еремѣевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 10 балетахъ—50; въ 5 операхъ—36; въ кантатѣ — живой картинѣ—1. *Всего—87 разъ*. Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (слуга вѣрный—6); Волшебное зеркало (продавецъ зеркалъ—2); Конекъ-горбунокъ (глашатай—11); Саламбо (военачальникъ—5, Гидденемъ—5).

22. Ивановъ 3-й, Василій Еремѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 9 сентября 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 7 операхъ—52; въ 1 драмѣ—4. *Всего—107 разъ*.

23. Карцевъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—42; въ 7 операхъ—42. *Всего—84 раза*. Въ томъ числѣ: Саламбо (спендій—7).

24. Коноваловъ 1-й, Владиміръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 10 балетахъ—52; въ 8 операхъ—50 *Всего—102 раза*.

25. Коноваловъ 2-й, Леонидъ Дмитріевичъ (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 10 балетахъ—50; въ 12 операхъ—96; въ 1 драмѣ—7. *Всего—153 раза*. Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—10); Саламбо (старѣйшина Карфагена—7).

26. Костровской 1-й, Михаилъ Романовичъ (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—50; въ 2 операхъ—9; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—60 разъ*.

27. Костровской 2-й, Дмитрій Романовичъ (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—47; въ 10 операхъ—77; въ 1 драмѣ—12; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1 *Всего—137 разъ*.

28. Кочетовскій, Александръ Владиміровичъ (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 10 балетахъ—35; въ 7 операхъ—45; въ 1 драмѣ—2. *Всего—82 раза*. Въ томъ числѣ: Саламбо (старикъ, рабъ—6).

29. Кузнецовъ 1-й, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 10 балетахъ—51; въ 5 операхъ—34; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—86 разъ*. Въ томъ числѣ: Конекъ - горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—11); Коппелія (автоматъ-китаецъ—2); Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

30. Кузнецовъ 2-й.
Въ 10 балетахъ—42; въ 14 операхъ—81; въ 2 драмахъ—9; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—133 раза*.

31. Кулыгинъ, Георгій Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

32. **Ларіоновъ**, Николай Моисѣевичъ (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 10 балетахъ—50; въ 15 операхъ—112; въ 1 драмѣ — 14; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—177 разъ.*

33. **Лащилинъ**, Левъ Александровичъ (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 9 балетахъ—45; въ 11 операхъ—73. *Всего—118 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана — 1); Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

34. **Лѣсновскій**, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Въ 10 балетахъ—53; въ 7 операхъ—51; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—105 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ 7; Гидденемъ—2, старикъ, рабъ—1).

35. **Никитинъ 1-й**, Владиміръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1895 г.).

Въ 10 балетахъ 48; въ 8 операхъ—51; въ кантатѣ — живой картинѣ—1. *Всего 100 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана - 11); Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—4).

36. **Никитинъ 2-й**, Анатолій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

Въ 10 балетахъ—34; въ 4 операхъ—32. *Всего—66 разъ.*

37. **Никольскій**, Валентинъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Въ 10 балетахъ—47; въ 6 операхъ 33; въ кантатѣ—живой картинѣ — 1. *Всего—81 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (старѣйшина Карфагена—7).

38. **Новиковъ**, Лаврентій Лаврентьевичъ (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 9 балетахъ—50, въ 3 операхъ—12. *Всего—62 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (принцъ — 2); Конекъ-горбунокъ (приближенный хана — 3); Раймонда (Беранже — 3); Саламбо (Эшмунъ—7); Спящая красавица (принцъ Деаира — 4, принцъ Флеръ де-Пуа—7)

39. **Орловъ 1-й**, Алексѣй Владиміровичъ (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ 51, въ 5 операхъ—30, въ кантатѣ — живой картинѣ — 1 *Всего—82 раза.* Въ томъ числѣ Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца 7), Спящая красавица (принцъ Фортюнэ 8)

40. **Орловъ 2-й**, Михаилъ Владиміровичъ (съ 1 августа 1909 г.).

Въ 10 балетахъ — 50, въ 11 операхъ 74, въ 1 драмѣ — 8. *Всего — 132 раза* Въ томъ числѣ Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—11); Саламбо (старѣйшина Карфагена 7).

41. **Пановъ**, Александръ Викторовичъ (съ 1 октября 1895 г. по 6 ноября 1898 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 9 балетахъ—48; въ 8 операхъ——56. *Всего—104 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана — 10); Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

42. **Перешивкинъ**, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1892 г. по 1 декабря 1898 г. и съ 1 сентября 1899 г.).

Въ 10 балетахъ — 48; въ 10 операхъ—64; въ 1 драмѣ—3. *Всего—115 разъ.*

43. **Поспѣхинъ**, Александръ Александровичъ (съ 1 октября 1893 г.).

Въ 10 балетахъ—44; въ 3 операхъ—19. *Всего—63 раза.*

44. **Рябцевъ**, Владиміръ Александровичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

Въ 9 балетахъ—43; въ 1 оперѣ—4; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—48 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (предводитель гномовъ—2); Золотая рыбка (шутъ 3); Конекъ-горбунокъ (Иванушка—9); Коппелія (Коппеліусъ—2); Спящая красавица (Карабоссъ—8).

45. **Семеновъ**, Николай Прокофьевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Въ 10 балетахъ—41; въ 9 операхъ—44. *Всего—85 разъ.* Въ томъ числѣ: Раймонда (посолъ Жана де-Бріэнъ—1).

46. **Сидоровъ**, Иванъ Емельяновичъ (съ 1 сентября 1891 г.)

Въ 10 балетахъ—45; въ 3 операхъ 16. *Всего—61 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (богатый купецъ—7); Баядерка (Дугманша 2); Конекъ-горбунокъ (ханъ—11); Лебединое озеро (злой геній, онъ же фонъ-Ротбардтъ—3); Раймонда (Абдерахманъ—3); Саламбо (Мато—7); Спящая красавица (Флорестанъ XIV—8).

47. **Смольцовъ**, Иванъ (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 3 операхъ 15; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—67 разъ.* Въ томъ числѣ. Волшебное зеркало (одинъ изъ друзей принца—2); Раймонда (Бернаръ—1).

48. **Степановъ**, Сергѣй Яковлевичъ (съ 1 сентября 1894 г.).

Въ 10 балетахъ—47, въ 8 операхъ—51. *Всего—98 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Гаврила—11), Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

49. **Тарасовъ**, Иванъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1899).

Въ 10 балетахъ 50, въ 9 операхъ—64. *Всего—114 разъ*

50. Тихоміровъ 1-й, Василій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Въ 9 балетахъ—44; въ 1 оперѣ—4. *Всего—48 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (Аленькій цвѣточекъ—7); Баядерка (Солоръ—2); Коппелія (Францъ—2); Лебединое озеро (принцъ Зигфридъ—7); Раймонда (рыцарь Жанъ де-Бріэнъ—3); Саламбо (Нарр'Авасъ—7); Спящая красавица (принцъ Дезирэ—3).

51. Тихоміровъ 2-й, Алексѣй Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1899 г. по 13 сентября 1903 г. и съ 15 января 1904 г.).

Въ 9 балетахъ—48; въ 3 операхъ—26. *Всего—74 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Конекъ-горбунокъ—10).

52. Токаревъ 1-й, Георгій Ивановичъ (съ 1 августа 1908 г.).

Въ 8 балетахъ—13; въ 9 операхъ—36; въ 2 драмахъ—6. *Всего—55 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (одинъ изъ свиты хана—1); Лебединое озеро (герольдъ—1).

53. Токаревъ 2-й, Иванъ Ивановичъ (съ 1 августа 1909 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 8 операхъ—65; въ 2 драмахъ—14. *Всего—131 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (герольдъ—6); Саламбо (военачальникъ—7).

54. Фроловъ, Сергѣй Александровичъ (съ 1 сентября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ—39; въ 7 операхъ 37. *Всего—76 разъ.*

55. Фроманъ, Максиміліанъ Петровичъ (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 14 операхъ—105. *Всего—156 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—6).

56. Хасперъ, Михаилъ Павловичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Въ 10 балетахъ—60; въ 4 операхъ—35. *Всего—95 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (слуга вѣрный—7) Баядерка (Толорагва—2); (Волшебное зеркало (король—2); Золотая рыбка (поваръ—3); Конекъ-горбунокъ (городничій—11); Коппелія (герцогъ—2); Лебединое озеро (церемоніймейстеръ—7); Раймонда (управитель замка де-Дорисъ—3); Саламбо (Абдолонимъ—7); Спящая красавица (слуга—8, начальникъ охоты—8).

57. Чистяковъ, Андрей Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

58. Чудиновъ 1-й, Василій Алексѣевичъ (съ 10 апрѣля 1881 г.).

Въ 9 балетахъ—48; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (старчище—7); Баядерка (Магдавая—2); Конекъ-горбунокъ (старинушка—11); Коппелія (бургомистръ—2); Лебединое озеро (Вольфгангъ—7); Раймонда (король Венгріи Андрей II—3); Саламбо (Шахабаримъ—7); Спящая красавица (Каталабютъ—8).

59. Чудиновъ 2-й, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 августа 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—51; въ 14 операхъ—101. *Всего—152 раза.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—3).

60. Чумаковъ, Александръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1891 г.).

Въ 10 балетахъ—48; въ 9 операхъ—73. *Всего—121 разъ.* Въ томъ числѣ: Аленькій цвѣточекъ (слуга вѣрный—7); Волшебное зеркало (оберъ-гофмаршалъ—2); Саламбо (военачальникъ—7).

61. Шокоровъ, Дмитрій Николаевичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Въ 9 балетакъ—45; въ 4 операхъ—20. *Всего—65 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (одинъ изъ друзей принца—7).

62. Щегловъ, Василій Семеновичъ (съ 1 сентября 1896 г. по 1 ноября 1898 г. и съ 16 ноября 1901 г.).

Въ 10 балетахъ—52; въ 11 операхъ—81. *Всего—133 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Конекъ-горбунокъ—1).

63. Щербининъ, Борисъ Васильевичъ (съ 1 августа 1906 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 10 операхъ—61; въ кантатѣ—живой картинѣ—1. *Всего—111 разъ.*

64. Щипановъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 января 1901 г. и съ 8 сентября 1903 г.).

Уволенъ со службы 23 октября 1910 г.

65. Язвинскій, Иванъ (съ 1 августа 1910 г.).

Въ 10 балетахъ—49; въ 13 операхъ—103; въ 1 драмѣ—6. *Всего—158 разъ.* Въ томъ числѣ Саламбо (военачальникъ—2).

66. Ѳедоровъ 1-й, Павелъ Викторовичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 8 сентября 1903 г.).

Въ 6 балетахъ—12; въ 7 операхъ—18. *Всего—30 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ—3).

67. Өедоровъ 2-й, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 10 балетахъ 48; въ 12 операкъ—81. *Всего—129 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Данила—8).

68. Стуколкинъ, Василій Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 1 балетѣ—1. *Всего—1 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Иванушка—1).
Петербургскаго балета.

## Танцовала на Московской сценѣ Императорскаго театра.

Смирнова, Елена Александровна (съ 24 апрѣля 1904 г.).
Въ 2 балетахъ — 3. *Всего — 3 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзаттн—1); Спящая красавица (королевна Аврора—2).

## Оркестры.

### Музыканты:

1. Адамовъ, Михаилъ Ерофѣевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Труба.

2. Алексадровъ, Александръ Петровичъ (съ 16 октября 1901 г.). Кларнетъ.

3. Андреевъ, Сергѣй Андреевичъ (съ 13 сентября 1898 г.). Ударные инструменты.

4. Анисимова, Нина Даниловна (съ 1 сентября 1906 г.). Арфа.

5. Арабей, Николай Николаевичъ (съ 16 августа 1905 г.). Фаготъ.

6. Ардъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 16 августа 1904 г.). Вторая скрипка.

7. Бакалейникъ, Николай Романовичъ (съ 1 октября 1905 г.). Флейта.

8. Баулинъ, Александръ Никитичъ (съ 1 апрѣля 1901 г.). Кларнетъ.

9. Баунакъ, Германъ (съ 5 января 1873 г.). Контрабасъ.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

10. Бергманъ, Владиміръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Флейта.

11. Бергманъ, Іоганъ-Альбертъ (съ 16 августа 1904 г.). Ударные инструменты.

12. Блажевичъ, Владиславъ (съ 10 октября 1906 г.). Тромбонъ.

13. Брандтъ, Владиміръ Адольфовичъ (съ 1 октября 1903 г.). Валторна.

14. Брахъ, Эдуардъ (съ 1 сентября 1891 г.). Віолончель.

15. Бруцынъ, Сергѣй Александровичъ (съ 1 января 1894 г.). Віолончель.

16. Васкманъ, Альфредъ Луи (съ 16 августа 1905 г.). Віолончель.

17. Валеніусъ, Альбинъ (съ 1 сентября 1893 г.). Туба.

18. Васильевъ, Петръ Петровичъ (съ 16 октября 1897 г.). Вторая скрипка.

19. Вейденбергъ, Эдуардъ (съ 1 октября 1893 г.). Фаготъ.

20. Воронцовъ, Иннокентій Васильевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Вторая скрипка.

21. Григорьевъ, Дмитрій Григорьевичъ (съ 19 апрѣля 1885 г.). Альтъ.

22. Григорьевъ, Василій Игнатьевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Флейта.

23. Голубевъ, Николай Григорьевичъ (съ 16 августа 1904 г.). Ударные инструменты.

24. Гольдшмидтъ, Іосифъ Іануаріевичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 19 ноября 1909 г.

25. Гробе, Альбертъ-Фердинандъ (съ 16 сентября 1891 г.). Первая скрипка.

26. Дворниковъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 13 декабря 1903 г.). Вторая скрипка.

27. Де-Буръ, Константинъ Евгеніевичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Валторна.

28. Денте, Викторъ (съ 19 сентября 1882 г.). Гобой.

29. Дмитревскій, Иванъ Павловичъ (съ 20 августа 1908 г.). Тромбонъ.

30. Домашевичъ, Мечиславъ (съ 3 сентября 1906 г.). Контрабасъ.

31. Домбре, Георгій Николаевичъ (съ 19 сентября 1892 г.). Альтъ.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

32. Еременко, Александръ Матвѣевичъ (съ 3 сентября 1890 г.). Ударные инструменты.

33. Ермоловъ, Алексѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Альтъ.

34. Ефремовъ, Алексѣй Ефремовичъ (съ 7 октября 1908 г.). Валторна.

35. Золотаренко, Василій Петровичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Вторая скрипка.

36. Ивановъ, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 1 сентября 1910 г.

37. Каминскій, Александръ Николаевичъ (съ 26 сентября 1892 г.). Вторая скрипка.

38. Кармазинскій, Сергѣй Александровичъ (съ 1 октября 1902 г.). Альтъ.

39. Кенигсбергъ, Яковъ Константиновичъ (съ 3 ноября 1901 г.). Вторая скрипка.

40. Козолуповъ, Семенъ Матвѣевичъ (съ 6 октября 1908 г.). Віолончель.

41. Колосовъ, Александръ Кирилловичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Вторая скрипка.

42. Конюсъ, Юлій Эдуардовичъ (съ 14 сентября 1906 г.). Альтъ.
Оставилъ службу 1 сентября 1909 г.

43. Костлянъ, Иванъ Іосифовичъ (съ 1 апрѣля 1901 г.). Фаготъ.

44. Крейнъ, Давидъ Сергѣевичъ (съ 1 октября 1897 г.). Первая скрипка.

45. Крулевъ, Азексѣй Михайловичъ (съ 26 сентября 1902 г.). Вторая скрипка.

46. Кудряшовъ, Николай Васильевичъ (съ 1 января 1897 г.). Валторна.

47. Куклесъ, Яковъ Васильевичъ (съ 1 октября 1906 г.). Гобой.

48. Лазаревъ, Георгій Артемьевичъ (съ 21 ноября 1891 г.). Віолончель.

49. Леоновъ, Василій Васильевичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Флейта.

50. Лидтке, Готаибъ-Францъ-Густавъ (съ 23 сентября 1898 г.)· Ударные инструменты.

51. Липаевъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Тромбонъ.

52. Лихтенбергеръ, Карлъ-Георгъ (съ 15 октября 1904 г.). Вторая скрипка.

53. Логиновъ, Сергѣй Андреевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Труба.

54. Лясота, Юліанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вторая скрипка.

55. Мамонтовъ, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 августа 1906 г.). Піанистъ.

56. Марквардтъ, Густавъ (съ 28 августа 1905 г.). Труба.

57. Миллсръ, Романъ Ѳедоровичъ (съ 16 декабря 1893 г.). Гобой.

58. Морозовъ, Александръ Ѳедоровичъ (съ 17 ноября 1906 г.). Органистъ.

59. Мясинъ, Ѳедоръ Афанасьевичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Валторна.

60. Нацкій, Петръ Андреевичъ (съ 1 апрѣля 1897 г.). Контрабасъ.

61. **Никитинъ**, Алексѣй Никитичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Тромбонъ.

62. **Николаевъ**, Александръ Михайловичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Кларнетъ.

63. **Оме**, Генрихъ (съ 23 сентября 1898 г.). Арфа.

64. **Островскій**, Мечиславъ (съ 1 октября 1908 г.). Тромбонъ.

65. **Пакельманъ**, Василій Ивановичъ (съ 25 декабря 1906 г.). Первая скрипка.

66. **Пащеевъ**, Борисъ Өедотовичъ (съ 16 декабря 1893 г.). Первая скрипка.

67. **Пекарскій 1-й**, Давидъ Исаевичъ (съ 1 августа 1889 г.). Первая скрипка.

68. **Пекарскій 2-й**, Андрей Андреевичъ (съ 23 марта 1903 г.). Первая скрипка.

69. **Перкаусъ**, Готлибъ (съ 1 августа 1908 г.). Контрабасъ.
Оставилъ службу 10 февраля 1910 г.

70. **Петрушевъ**, Михаилъ Сергѣевичъ (съ 18 сентября 1903 г.). Первая скрипка.

71. **Писаревъ**, Константинъ Ивановичъ (съ 5 октября 1908 г.). Кларнетъ.

72. **Плаксинъ**, Александръ Леонтьёвичъ (съ 1 октября 1894 г.). Вторая скрипка.
Оставилъ службу 10 февраля 1910 г.

73. **Потаповъ**, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Віолончель.
Оставилъ службу 12 декабря 1910 г.

44. **Решке**, Богумилъ Вильгельмовичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Труба.

75. **Розановъ**, Сергѣй Васильевичъ (съ 16 октября 1894 г.). Кларнетъ.

76. **Ромашковъ 1-й**, Павелъ Өедоровичъ (съ 1 октября 1893 г.). Ударные инструменты.

77. **Ромашковъ 2-й**, Григорій Өедоровичъ (съ 1 октября 1893 г). Альтъ.

78. **Руссъ**, Іосифъ (съ 1 августа 1889 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

79. **Рѣзниковъ**, Александръ Андреевичъ (съ 1 января 1897 г.). Альтъ.

80. **Рязанцевъ**, Иванъ Ильичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Гобой.

81. **Рязанцевъ**, Сергѣй Ильичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Труба.

82. **Садовскій**, Николай Петровичъ (съ 1 декября 1894 г.). Первая скрипка.

83. **Свобода**, Венцель Вячеславовичъ (съ 22 ноября 1882 г.). Контрабасъ.

84. **Семашко**, Маріанъ Ромуальдовичъ (съ 15 сентября 1892 г.). Віолончель.

85. **Семеновъ**, Михаилъ Алексѣевичъ (съ 19 января 1899 г.). Первая скрипка.

86. **Сиборъ**, Борисъ Іосифовичъ (съ 23 октября 1906 г.). Скрипка. Солистъ балета.

87. **Слѣпуховъ**, Никифоръ Кузьмичъ (съ 1 января 1894 г.). Контрабасъ.

88. **Слѣпушкинъ**, Александръ Ивановичъ (съ 20 августа 1908 г.). Арфа.

89. **Соколовская**, Надежда Александровна (съ 1 октября 1902 г.). Арфа.

90. **Соколовъ 1-й**, Петръ Николаевичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Вторая скрипка.

91. **Соколовъ 2-й**, Сергѣй Михайловичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Труба.

92. **Солодуевъ**, Василій Никаноровичъ (съ 8 декабря 1903 г.). Волторна.

93. **Станекъ**, Вацлавъ (съ 17 сентября 1903 г.). Фаготъ.

94. **Столяровъ**, Иванъ Николаевичъ (съ 16 августа 1905 г.). Альтъ.

95. **Сысоевъ**, Сергѣй Григорьевичъ (съ 1 января 1897 г ). Первая скрипка.

96. Табаковъ, Михаилъ Иннокентьевичъ (съ 1 февраля 1898 г.). Труба.

97. Тезаровскій, Иванъ Сергѣевичъ (съ 1 января 1897 г.). Контрабасъ.

98. Тесситоре, Фердинандъ (съ 16 августа 1891 г.). Гобой.

99. Фидельманъ, Романъ Васильевичъ (съ 3 ноября 1901 г.). Первая скрипка.

100. Фридрихъ, Іосифъ (съ 22 ноября 1882 г.). Кларнетъ.
Оставилъ службу 1 августа 1910 г.

101. Фричъ, Георгъ (съ 1 декабря 1895 г.). Вторая скрипка.

102. Ходоровскій, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 октября 1898 г.). Валторна.

103. Цозель, Павелъ (съ 1 севтября 1883 г.). Тромбонъ.
Оставилъ службу 1 августа 1910 г.

104. Чиборъ, Петръ Францевичъ (съ 16 октября 1897 г.). Контрабасъ.

105. Шило, Лука Никифоровичъ (съ 13 декабря 1903 г.). Первая скрипка.

106. Шмидтъ, Францъ-Іосифъ-Генрихъ (съ 15 августа 1880 г.). Фаготъ.

107. Шмидтъ, Фридрихъ - Іоганъ (съ 1 сентября 1891 г.). Альтъ.

108. Шмукловскій, Дмитрій Александровичъ (съ 26 августа 1904 г.). Контрабасъ.

109. Шретеръ, Христіанъ (съ 16 марта 1895 г.). Тромбонъ.

110. Шульцевъ, Николай Константиновичъ (съ 1 января 1897 г.). Дирижеръ музыки на сценѣ.

111. Щуко, Степѣнъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Флейта.

112. Эмме, Викторъ Викторовичъ (съ 29 января 1907 г.). Альтъ.

113. Эккертъ, Фердинандъ Фердинандовичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Валторна.

114. Эрлихъ, Рудольфъ (съ 22 ноября 1882 г.). Віолончель.

115. Юмрихъ, Августъ (съ 1 сентвбря 1886 г.). Ударные инструменты.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

116. Яблонскій, Яковъ Родіоновичъ (съ 1 октября 1908 г.). Первая скрипка.

117. Ямикъ, Николай-Францъ Густавовичъ (съ 1 января 1897 г.). Флейта.

118. Яницкій, Алексѣй Сильверстовичъ (съ 16 октября 1897 г. по 1 января 1900 г. и съ 1 декабря 1902 г.). Туба.

119. Яновскій, Леонидъ (съ 5 октября 1908 г.). Кларнетъ.

# СПИСОКЪ
## личнаго состава служащихъ по постановочной части.

## С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

### Отдѣлъ декораціонный.

Главные декораторы:

1. **Ламбинъ**, Петръ Борисовичъ (съ 1 іюня 1885 г.).

2. **Головинъ**, Александръ Яковлевичъ (съ 6 декабря 1902 г.).

Исп. об. главнаго Декоратора.

**Зандинъ**, Михаилъ Павловичъ (съ 1 мая 1907 г.).

Машинисты-механики и ихъ помощники.

Маріинскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

**Бекетовъ**, Ѳедоръ Васильевичъ (съ 1 октября 1889 г.).

Помощникъ машиниста

**Наумовъ**, Павелъ Наумовичъ (съ 1882 г.).

Александринскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

**Филипповъ**, Михаилъ Андреевичъ (съ 15 августа 1901 г.).

Помощникъ машиниста

**Ивановъ**, Семенъ Васильевичъ (съ 15 февраля 1908 г.).

Михайловскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

**Медеръ**, Левъ Павловичъ (съ 1 февраля 1908 г.).

Помощникъ машиниста.

**Граффъ**, Ѳедоръ Павловичъ (съ 1 октября 1906 г.).

### Отдѣлъ освѣтительный.

Маріинскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ.

**Щеголевъ**, Василій Дмитріевичъ (съ 1 октября 1887 г.).

Помощникъ завѣдывающаго освѣщеніемъ.

**Милаевъ**, Степанъ Ниловичъ (съ 1 ноября 1878 г.).

Завѣдывающій электрическою станціею.

**Семирадзскій**, Францъ Францевичъ (съ 1 октября 1899 г.).

Александринскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ.

**Кирилловъ**, Василій Сергѣевичъ (съ 20 августа 1910 г.).

Завѣдывающій электрическою станціею.

**Юхневичъ**, Раймундъ Раймундовичъ (съ 16 января 1900 г.).

Михайловскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ и электрическою станціею.

**Медеръ**, Левъ Павловичъ (съ 20 сентября 1905 г.).

## Отдѣлъ бутафорскій.

Маріинскій театръ.

Бутафоръ.

**Лебедевъ**, Иванъ Афанасьевичъ (съ 3 іюня 1889 г.).

Александринскій театръ.

Бутафоръ.

**Соковъ**, Алексѣй Осиповичъ (съ 1 февраля 1905 г.).

Михайловскій театръ.

Бутафоръ.

**Холодовъ**, Егоръ Егоровичъ (съ 1 мая 1884 г.).

## Отдѣлъ гардеробный.

Костюмеръ.

**Павловъ**, Александръ Павловичъ съ 10 августа 1903 г.).

Помощники костюмера:

1. **Бордюгъ**, Николай Кирилловичъ (съ 25 ноября 1906 г.).

2. **Гартвигъ**. Іоганъ Христіановичъ (сь 25 октября 1897 г.).

3. **Кондратьевъ**, Андрей Яковлевичъ (съ 1 сентября 1882 г.).

Костюмерши:

1. **Иванова**, Евдокія Трофимовна (съ 1 сентября 1882 г.). Женскіе костюмы оперной и русской драматической труппъ.

2. **Иващенко**, Александра Өедоровна (съ 1 мая 1898 г.). Женскіе костюмы балетной и французской драматической труппъ.

Помощницы костюмерши:

1. **Александрова**, Екатерина Алексѣевна (съ 1 октября 1882 г.).

2. **Коваличева**, Марія Николаевна (съ 1 января 1883 г.).

3. **Кульвичева**, Марія Осиповна (съ 1 сентября 1882 г.).

Завѣдывающій красильной мастерской.

**Сальниковъ**, Александръ Борисовичъ (съ 1 апрѣля 1902 г.).

Парикмахеры:

Оперная труппа.

**Григорьевъ**, Федоръ Григорьевичъ (съ 15 іюля 1910 г.).

Помощники парикмахера:

1. **Педдерь**, Марія Георгіевна (съ 1 сентября 1896 г.).

2. **Педдеръ**, Анатолій Георгіевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

3. **Кельмайеръ**, Анна Ивановна (съ 1 сентября 1896 г.).

Балетная труппа.

**Григорьевъ**, Федоръ Григорьевичъ (съ 15 іюля 1910 г.).

Русская драматическая труппа.

Александринскій театръ.

**Коняевъ**, Тимофей Тимофеевичъ (съ 12 сентября 1900 г.).

Помощники парикмахера:

1. **Алексѣевъ**, Сергѣй Васильевичъ (съ 9 сентября 1906 г.).

2. **Гуменюкъ**, Надежда Григорьевна (съ 10 сентября 1907 г.).

Михайловскій театръ.

Французская труппа.

**Ефимовъ**, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1889 г.). Мужскіе парики.

Помощники парикмахера:

1. **Корольковъ**, Гермогенъ Матвѣевичъ (съ 1 января 1902 г.).

2. **Осокинъ**, Николай Григорьевичъ (съ 1 октября 1895 г.).

3. **Осокина**, Евгенія Герасимовна (съ 1 декабря 1900 г.).

### Главный гардеробъ.

Смотрительница.

**Гренбергъ**, Софья Карловна (съ (съ 20 іюня 1905 г.).

Помощницы смотрительницы:

1. **Григоровичъ**, Екатерина Николаевна (съ 1 марта 1890 г.).

2. **Харкевичъ**, Екатерина Доминиковна (съ 1 октября 1890 г.).

### Мѣстные гардеробы.

Гардеробмейстеры:

Маріинскій театръ.

**Печатниковъ**, Николай Алексѣевичъ (съ 1 августа 1907 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

**Дмитріевъ**, Николай Федоровичъ (съ 15 января 1893 г.).

Александринскій театръ.

**Ковалевъ**, Андрей Федоровичъ (съ 1 мая 1888 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

**Мурзинъ**, Александръ Петровичъ (съ 15 сентября 1898 г.).

Михайловскій театръ.

**Петровъ**, Кириллъ Тимофеевичъ (съ 1 февраля 1895 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

**Шишко**, Екатерина Оттомаровна (съ 1 октября 1900 г.).

Гардеробмейстерши:

Маріинскій театръ.

**Иванова**, Лариса Михайловна (съ 1 октября 1882 г.).

Александринскій театръ.

**Давыдова**, Елизавета Денисовна (съ 1 сентября 1895 г.).

Михайловскій театръ.

**Защукъ**, Анна Іосифовна (съ 15 сентября 1887 г.).

Помощницы гардеробмейстершъ:

1. **Герасимова**, Варвара Ивановна (съ 1 августа 1874 г.).

2. **Іосифова**, Ольга Васильевна (съ 1 октября 1882 г.).

3. **Петрова**, Капитолина Васильевна (съ 1 іюня 1889 г.).

# МОСКВА.

## Отдѣлъ декораціонно-машинный.

### Главные декораторы:

1. Лавдовскій, Өеодосій Александровичъ (съ 16 мая 1898 г.).

2. Гейкблюмъ, Борисъ Іосифовичъ (съ 1 іюня 1898 г. съ 1 мая 1909 г. назначенъ главнымъ декораторомъ).

### Машинисты-механики:

#### Большой театръ.

Вальцъ, Карлъ Федоровичъ (съ 3 октября 1861 г.).

#### Малый театръ.

Коноплевъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 3 ноября 1871 г.).

### Помощники машинистовъ механиковъ:

1. Шульгинъ, Гавріилъ Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 20 апрѣля 1893 г. и вторично съ 20 августа 1900 г.).

2. Николаевъ, Иванъ Николаевичъ (съ 16 августа 1899 г.).

3. Каверинъ, Сергѣй Дмитріевичъ (съ 1 іюля 1902 г.).

## Отдѣлъ освѣтительный.

### Завѣдывающіе освѣщеніемъ:

#### Большой театръ.

Кунъ, Францъ Францевичъ (съ 27 ноября 1901 г.).

#### Малый театръ.

Кандауровъ, Константинъ Васильевичъ (съ 16 октября 1887 г.).

### Помощникъ завѣд. освѣщеніемъ.

Радцигъ, Антонъ Федоровичъ (съ 16 октября 1907 г.).

## Отдѣлъ бутафорскій.

### Бутафоры:

#### Большой театръ.

Кучеровъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

#### Малый театръ.

Улановъ, ергѣй Ивановичъ (съ 7 января 1903 г.).

### Помощники бутафоровъ:

1. Домашевъ, Федоръ Петровичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

2. Михайловъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 августа 1890 г.).

3. Савурскій, Павлинъ Николаевичъ (съ 1 октября 1895 г.).

## Отдѣлъ гардеробный.

### Рисовальница.

Бушина, Варвара Яковлевна (съ 1 февраля 1900 г.).

### Костюмеръ.

Науіокайтисъ, Іосифъ Павловичъ (съ 7 августа 1903 г.).

### Помощники костюмера:

1. Гудановъ, Александръ Николаевичъ (съ 1 августа 1892 г.).

2. Ефимовъ, Михаилъ Ефимовичъ (съ 16 сентября 1898 г.).

### Костюмерша.

Аниханова, Елена Петровна (съ 16 октября 1890 г.).

Помощницы костюмерши.

1. Бриллiантова, Варвара Николаевна (съ 16 iюля 1898 г.).

2. Горохова, Клавдiя Филипповна (съ 1 ноября 1902 г.).

Завѣдывающiй мастерской по раскраскѣ тканей.

Дьячковъ, Василiй Васильевичъ (съ 6 ноября 1901 г.).

Помощники:

1 Науменко, Борисъ Петровичъ (съ 1 августа 1891 г ).

2. Исаевъ, Иванъ етровичъ съ 1 января 1901 г.).

## Главный гардеробъ.

Завѣдывающая главнымъ гардеробомъ.

Горохова, Анастасiя Павловна (съ 1 iюня 1903 г.).

Смотрительницы отдѣловъ:

Отдѣлъ мужскихъ костюмовъ.

Якубовская, Казимiра Петровна (съ 19 сентября 1882 г.).

Отдѣлъ женскихъ костюмовъ.

Ильинская, Елизавета Ивановна (съ 1 октября 1883 г.).

Отдѣлъ бѣлья, головныхъ уборовъ, обуви и аксессуаровъ.

Каракалпакова, Людмила Михайловна (съ 1 марта 1902 г.).

## Мѣстные гардеробы.

Гардеробмейстеры:

Большой театръ.

Гужинъ, Егоръ Викторовичъ (съ 20 iюня 1888 г.).

Малый театръ.

Синицынъ, Василiй Ивановичъ (съ 10 октября 1882 г.).

Помощники гардеробмейстеровъ:

1. Лукачевъ, Михаилъ Iосифовичъ (съ 26 августа 1891 г.).

2. Шматковъ, Сергѣй Алексѣевичъ (съ 25 октября 1896 г.).

Гардеробмейстерши:

Большой театръ.

Спасская, Евдокiя Ивановна (съ 19 сентября 1882 г.).

Малый театръ

1. Фонъ-Фитингофъ-Шеель, Варвара Николаевна (съ 19 сентября 1882 г.). Оставила службу 3 сентября 1909 г.

2. Бебингъ, Елизавета Федоровна (съ 1 октября 1903 г.).

Помощницы гардеробмейстерши:

1. Буровцева, Ольга Пантелѣевна (съ 16 октября 1890 г.).

2. Владимiрова, Марiя Семеновна (съ 16 февраля 1895 г.).

## Парикмахерскiй отдѣлъ.

Главные парикмахеры:

Большой театръ.

Шанцевъ, Владимiръ Васильевичъ (съ 1 августа 1901 г.).

Малый театръ.

Карнѣевъ, Ѳедоръ Карнѣевичъ (съ 1 августа 1901 г.).

Помощники парикмахера:

Большой театръ.

1. Каминская, Марія Матвѣевна (съ 16 августа 1901 г.).

2. Конторщиковъ, Сергѣй Федоровичъ (съ 28 августа 1901 г.).

3. Логинова, Прасковья Игнатьевна (съ 1 декабря 1901 г.).

4. Панфилова, Елизавета Семеновна (съ 16 августа 1901 г.).

5. Ѳокинъ, Михаилъ Федоровичъ (съ 16 августа 1901 г.).

Малый театръ.

1. Карнѣева, Варвара Сергѣевна (съ 16 августа 1901 г.).

2. Сорокинъ, Николай Максимовичъ (съ 16 августа 1901 г.).

# СПИСОКЪ

## личнаго состава театральнаго управленія.

### Директоръ Императорскихъ театровъ.

Теляковскій, Владиміръ Аркадіевичъ, тайн. сов. (со 2 мая 1898 г.).

### Чиновникъ особыхъ порученій, при директорѣ, VI кл.

Кусовъ, баронъ, Владиміръ Алексѣевичъ, дѣйств. ст. сов. (съ 16 февраля 1896 г.).

### Чиновники особыхъ порученій, при дирекціи, VII кл.:

1. Петровъ, Николай Николаевичъ, колл. сов. (съ 21 ноября 1890 г.).
2. Посниковъ, Петръ Павловичъ, колл. сов. (съ 25 ноября 1903 г.).
3. Шенкъ, Петръ Петровичъ, колл. сов. (съ 1 іюня 1888 г.). Завѣдывающій центральною библіотекою.

## С.-Петербургская Контора Императорскихъ театровъ.

### Управляющій Конторою, V кл.

Крупенскій, Александръ Дмитріевичъ, ст. сов., въ званіи камеръ-юнкера (съ 21 февраля 1903 г.).

### Помощники Управляющаго Конторою, VI кл.

1. Мецнеръ, Левъ Даниловичъ, кол. ас. (съ 1 января 1908 г.).

2. Чагинъ, Владиміръ Николаевичъ, ст. сов. (съ 1 октября 1901 г.).

### Распорядительное отдѣленіе.

### Дѣлопроизводитель, VII кл

Смирновъ, Борисъ Ивановичъ, надв. сов. (съ 15 января 1909 г.).

### Помощники дѣлопроизводителя:

### VII кл.

1. Байковъ, Андрей Андреевичъ, колл. ас. (съ 1 іюня 1908 г.).

2. Канкринъ, графъ, Владиміръ Ивановичъ, тит. сов. (съ 1 іюня 1909 г.).

### VIII кл.

Шарыпинъ, Константинъ Петровичъ, колл. ас. (съ 1 сентября 1887 г.).

### Хозяйственное отдѣленіе.

### Дѣлопроизводитель, VI кл.

Рыдзевскій, Иванъ Георгіевичъ, колл. ас. (съ 2 апрѣля 1905 г.).

Помощникъ дѣлопроизводителя, VIII классъ.

Ружекъ, Георгій Антоновичъ, тит. сов. (съ 1 мая 1905 г.).

Помощники завѣдывающаго постановками:

VII кл.

1. Браунъ, Алексѣй Алексѣевичъ колл. ас. (съ 30 апрѣля 1904 г.).

2. Шишко, Николай Макаровичъ, д. ст. сов. (съ 18 января 1880 г.).

VIII кл.:

1. Разумовскій, Владиміръ Николаевичъ, неимѣющій чина (съ 1 марта 1898 г.).

2. Рождественскій, Петръ Арсеньевичъ, колл. ас. (съ 10 сентября 1887 г.).

## Счетное отдѣленіе.

Бухгалтеръ, VII кл.

Башкировъ, Алексѣй Александровичъ, кол. ас. (съ 17 іюня 1911 г.).

Помощники бухгалтера, VIII кл.:

1. Золотницкій, Леонидъ Евгеніевичъ, колл. ас. (съ 15 мая 1902 г.).

2. Юрьевъ, Валеріанъ Федоровичъ, неимѣющій чина (съ 1 января 1886 г.).

Завѣдывающій художественною библіотекою.

Чичаговъ, Константинъ Дмитріевичъ ст. сов. (съ 4 мая 1906 г.).

Полиціймейстеры театровъ, VII кл.:

Маріинскій театръ.

Бестужевъ-Рюминъ, Алексѣй Ивановичъ, полковникъ Гвардіи (съ 15 марта 1903 г.).

Александринскій театръ.

Балкашинъ, Тихонъ Александровичъ, подполковникъ гвардіи (съ 18 ноября 1909 г.).

Михайловскій театръ.

Переяславцевъ, Федоръ Андреевичъ, подполковникъ гвардіи (съ 27 мая 1909 г.).

Смотритель зданій VIII кл.

Менгденъ, графъ, Николай Георгіевичъ, колл. ас. (съ 1 октября 1904 г.).

Регистраторъ.

Клементьевъ, Николай Степановичъ, колл. асс. (съ 1 января 1883 г.).

Архитекторъ, VI кл.

Чаплинъ, Владиміръ Викторовичъ, ст. сов. (съ 21 іюня 1909 г.).

Техникъ.

Свенторжецкій, Людоміръ Вацлавовичъ (военный инженеръ), ген.-маіоръ (съ 24 сентября 1899 г.).

Чиновники X кл.:

1. Бартновскій, Петръ Осиповичъ, неимѣющій чина (съ 15 января 1893 г.).

2. Глѣбовъ, Николай Петровичъ, тит. сов. (съ 1 января 1889 г.).

3. Литке, графъ, Константинъ Константиновичъ, тит. сов. (съ 1 августа 1910 г.).

Чиновники XII кл.:

1. Бѣлицкій, Николай Андреевичъ, губ. секр. (съ 1 мая 1898 г.).

2. Принцъ, Борисъ Владиміровичъ, неимѣщій чина (съ 1 мая 1900 г.).

3. Розенбергъ, Иванъ Ивановичъ, неимѣющій чина (съ 8 марта 1893 г.).

4. Сухорученко, Константинъ Васильевичъ, кол. рег. (съ 15 октября 1892 г.).

### Врачебная часть.

Старшій врачъ, VI кл.

Липскій, Александръ Александровичъ, ст. сов. (съ 23 октября 1893 г.).

Врачи.

1. Брунеръ, Людвигъ Христофоровичъ, д. ст. сов., лейбъ-медикъ Высочайшаго Двора (съ 20 августа 1904 г.).

2. Лунцъ, Іосифъ Александровичъ, надв. сов. (съ 28 января 1908 г.).

3. Сукова, Надежда Всеволодовна (съ 1 декабря 1897 г.).

Дежурные врачи:

Находятся въ вѣдѣніи придворной медицинской части съ 6 декабря 1902 г.

## Московская Контора Императорскихъ театровъ.

Управляющій Конторою и Императорскимъ Театральнымъ училищемъ.

Фонъ-Бооль, Николай Константиновичъ, стат. сов. (съ 14 сентября 1898 г.). Оставилъ службу 1 декабря 1910 г.

Помощникъ управляющаго Конторою.

Обуховъ, Сергѣй Трофимовичъ, кол. сов. (съ 16 апрѣля 1902 г.). Назначенъ Управляющимъ конторою и театральнымъ училищемъ 1 декабря 1910 г.

Чиновникъ особыхъ порученій при Конторѣ.

Нелидовъ, Владиміръ Александровичъ, надв. сов. въ званіи камеръ-юнкера Двора Его Имп. Вел. (съ 4 декабря 1892 г.). Оставилъ службу съ 16 августа 1911 г.

Чиновникъ особыхъ порученій при Директорѣ Императорскихъ театровъ въ Москвѣ.

Козловскій, Георгій Михайловичъ, князь (съ 1 января 1910 г.).

Завѣдывающій постановками

Божовскій, Василій Константиновичъ, кол. асс. (съ 7 апрѣля 1904 г.). Оставилъ службу 1 іюля 1911 г.

Помощникъ завѣдывающаго постановками

Архиповъ, Павелъ Сергіевичъ, колл. асс. (съ 30 ноября 1910 г.), назначенъ завѣдывающимъ постанонками съ 1 іюля 1911 г.

Дѣлопроизводители:

1. Василевскій, Николай Александровичъ, колл. сов. (съ 1 января 1903 г.).

2. Ростопчинъ, Владиміръ Викторовичъ, графъ, надв. сов. (съ 28 декабря 1902 г.).

Бухгалтеръ.

Покровскій, Сергѣй Алексѣевичъ, тит. сов. (съ 9 декабря 1902 г.).

Помощники завѣдывающаго постановками

1. Фроловскій, Сергѣй Павловичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1905 г.).

2. Розовъ, Александръ Федоровичъ, надв. сов. (съ 18 февраля 1874 г.).

3. Гражевскій, Николай Николаевичъ, колл. секр. (съ 21 августа 1909 г.). Оставилъ службу съ 23 октября 1910 г.

4. Касаткинъ, Юрій Владиміровичъ, губ. секр. (съ 1 іюля 1911 г.).

### Помощники дѣлопроизводителей.

1. **Силинъ**, Сергѣй Михайловичъ, надв. сов. (съ 1 октября 1867 г.).

2. **Ганузинъ**, Меѳодій Сафоновичъ, неимѣющій чина (по найму съ 1 ноября 1906 г. по 1 января 1907 г., на службѣ съ 1 января 1907 г.).

3. **Михайловъ**, Георгій Ивановичъ, пот. поч. гражд. (по найму съ 7 января 1885 г.). На службѣ съ 26 августа 1911 г.

### Помощникъ бухгалтера.

**Крыловъ**, Сергѣй Онисимовичъ, губ. секр. (по найму съ 1 марта 1889 г. по 28 марта 1904 г., на службѣ съ 28 марта 1904 г.).

### Художникъ и библіотекарь.

**Коровинъ**, Константинъ Алексѣевичъ, академикъ живописи, над. сов. (съ 1 января 1903 г.). Назначенъ съ 1 ноября 1910 г. на артистическую должность—художникомъ-консультантомъ.

### Регистраторъ.

**Дворецъ-Дворецкій**, Федоръ Федоровичъ, неимѣющій чина (съ 6 декабря 1902 г.).

### Чиновники X класса:

1. **Смирновъ**, Андрей Васильевичъ, тит. сов. (съ 13 февраля 1910 г.).

2. **Поляковъ**, Иванъ Тимофеевичъ, неимѣющій чина (съ 1 августа 1900 г.).

### Чиновники XII класса:

1. **Захаровъ**, Николай Константиновичъ, колл. секр. (съ 1 сентября 1887 г.).

2. **Щученко**, Константинъ Александровичъ, губ. секр. (съ 6 іюня 1903 г.).

3. **Виноградовъ**, Александръ Владиміровичъ, неимѣющій чина (съ 1 февраля 1908 г.).

4. **Пенько**, Николай Игнатьевичъ, неимѣющій чина (съ 2 іюня 1903 г.).

### Полицеймейстеръ.

**Переяславцевъ**, Петръ Андреевичъ, полковникъ (съ 19 іюня 1897 г.).

### Архитекторы:

1. **Ползиковъ**, Сергѣй Александровичъ, кол. сов. (съ 3 марта 1899 г.). Переведенъ съ 9 января 1911 г. архитекторомъ Московскаго Дворцоваго Управленія.

2. **Величкинъ**, Викторъ Андреевичъ, тит. сов. Гражданскій инженеръ (съ 20 января 1911 г.).

# СПИСОКЪ

## служащихъ при Императорскихъ Театральныхъ Училищахъ лицъ.

### Императорское С.-Петербургское Театральное Училище.

Почетные члены конференціи:

1. Боборыкинъ, Петръ Дмитріевичъ.

2. Погожевъ, Владиміръ Петровичъ.

3. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ.

Инспекторъ.

Мысовскій, Иванъ Мануиловичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1904 г.).

Инспектрисса.

Лихошерстова, Варвара Ивановна (съ 1 февраля 1884 г.).

Помощникъ инспектора.

Облаковъ, Николай Ильичъ, надв. сов. (съ 1 октября 1882 г.).

Причтъ церкви Училища:

Священникъ.

Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (съ 0 декабря 1886 г.).

Дьяконъ.

Смирновъ, Михаилъ Арсеньевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Врачъ при Училищѣ.

Бруннеръ, Леонтій Федоровичъ.

Лекарскій помощникъ.

Михайловъ, Алексѣй Михайловичъ, губ. секр. (съ 1 ноября 1893 г.).

И. д. фельдшерицы.

Абрамова, Александра Дмитріевна (съ 1 мая 1901 г.).

Письмоводитель.

Сперанскій, Василій Ивановичъ, губ. секр. (съ 20 сентября 1904 г.).

Воспитатели:

1. Бѣляевъ, Александръ Васильевичъ, тит. сов. (съ 15 ноября 1907 г.).

2. Исаенко, Григорій Григорьевичъ, надв. сов. (съ 1 февраля 1888 г.).

3. Лаубергъ, Петръ Андреевичъ, надв. сов. (съ 26 января 1896 г.).

4. Скудновъ, Михаилъ Афанасьевичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1906 г.).

Классныя дамы:

1. Виршо, Адель-Элиза (съ 1 сентября 1888 г.).

2. Каттани, Софія Францевна (съ 1 октября 1889 г. по 1 октября 1909 г.).

3. Македонская, Валентина Александровна (съ 10 сентября 1908 г.).

4. Попова, Юлія Марковна (съ 1 сентября 1888 г.).

5. Сигристъ, Ольга Федоровна (съ 16 августа 1902 г.).

6. Стромилова, Анна Людвиговна (съ 6 января 1888 г.).

### Классная дама при Драматическихъ курсахъ.

Юргенсъ, Эмилія Владиміровна (съ 1 сентября 1894 г.).

7. Энрольдъ, Марія Адольфовна (съ 0 марта 1910 г.).

### Преподаватели:

а) Балетное отдѣленіе:

1. Андреевъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Фехтованіе и военные пріемы.

2. Андріановъ, Самуилъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Классическіе танцы.

3. Бочаровъ, Дмитрій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Исторія.

4. Виршо, Лора (съ 1 сентября 1908 г.). Французскій языкъ.

5. Воскресенскій, Аполлинарій Константиновичъ (съ 1 марта 1903 г.). Рисованіе и гримъ.

6. Гавликовскій, Николай Людвиговичъ (съ 1 декабря 1899 г.). Бальные танцы.

7. Глазуновъ, Николай Лукичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Выразительное чтеніе.

8. Жукова, Вѣра Васильевна (съ 1 сентября 1901 г.). Классическіе танцы.

9. Кyличевская, Клавдія Михайловна (съ 1 сентября 1900 г.). Классическіе танцы.

10. Лаубергъ, Петръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1906 г.). Ариѳметика.

11. Леоновъ, Александръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1883 г.). Музыка.

12. Монаховъ, Александръ Михайловичъ (съ 30 августа 1904 г.). Репетиторъ танцевъ для балетовъ оперъ.

13. Обуховъ, Михаилъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Классическіе танцы.

14. Петровская, Вѣра Ильинишна (съ 1 сентября 1889 г.). Музыка.

15. Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (священникъ церкви Училища). Законъ Божій.

16. Поповъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Рисованіе.

17. Пузырева, Аделаида Федоровна (съ 1 сентября 1901 г.). Теорія музыки.

18. Рыхлякова, Варвара Трофимовна (съ 1 ноября 1907 г.).

19. Сандерсъ, Янъ Оттовичъ (съ 1 февраля 1891 г.). Законъ Божій для учащихся евангелическо-лютеранскаго вѣроисповѣданія.

20. Сенкусъ (съ 1 сентября 1903 г.). Законъ Божій для учащихся римско-католическаго вѣроисповѣданія.

21. Сергѣевъ, Николай Григорьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Теорія записыванія танцевъ.

22. Смирнова, Екатерина Павловна (съ 1 сентября 1888 г.). Музыка.

23. Тернизьенъ, Эводъ Алексѣевичъ (съ 1 декабря 1879 г.). Французскій языкъ.

24. Фокинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Классическіе танцы.

25. Хлапонинъ, Яковъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Географія.

26. Шафрановъ, Петръ Александровичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Исторія.

27. Штехертъ, Лебрехтъ Лебрехтовичъ (съ 1 октября 1893 г.). Музыка.

28. Эльманъ, Александръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Музыка.

### Учителя приготовительныхъ классовъ:

1. Зацимовскій, Николай Станиславовичъ (съ 1 сентября 1888 г.).

2. Петровъ, Иванъ Степановичъ (съ 15 ноября 1907 г.).

### Учительницы приготовительныхъ классовъ:

1. Вукотичъ, Варвара Платоновна (съ 1 января 1890 г.).

2. Третьякова, Евгенія Николаевна (съ 1 октября 1896 г.).

### б) Драматическіе курсы.

1. Андреевъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Фехтованіе.

2. Воскресенскій, Аполлинарій Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Рисованіе и гримъ.

3. Голованъ, Владиміръ Александровичъ (съ 1 сентября 1906 г.). Бытовая исторія.

4. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1893 г. и съ 16 февраля 1895 г.). Практика драматическаго искусства.

5. Долиновъ, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

6. Князевъ, Гавріилъ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Русская литература.

7. Морозовъ, Петръ Осиповичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1892 г. и съ 1 сентября 1893 г.). Исторія драмы и театра.

8. Озаровскій, Юрій Эрастовичъ (съ 1 сентября 1899 г. по 1 сентября 1903 г., съ 1 сентября 1905 г. по 1 сентября 1908 г. и съ 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

9. Петровъ, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Практика драматическаго искусства.

10. Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (священникъ церкви Училища). Церковная исторія.

11. Семеко, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Иностранная литература.

12. Ширяевъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Танцы и пластика.

13. Яковлевъ, Степанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1906 г. по 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

* * *

## Императорское Московское Театральное Училище.

### Управляющій Училищемъ.

**Фонъ Бооль**, Николай Константиновичъ (Управляющій Московской Конторой Императорскихъ театровъ), ст. сов. Оставилъ службу 1 февраля 1910 г.

**Обуховъ**, Сергѣй Трофимовичъ (Управляющій Московской Конторой Императорскихъ театровъ), надв. сов. съ 1 декабря 1910 г.

### Почетные члены конференціи:

1. **Погожевъ**, Владиміръ Петровичъ.

2. **Пчельниковъ**, Павелъ Михайловичъ.

### Инспекторъ.

**Черемухинъ**, Михаилъ Никифоровичъ, ст. сов. (съ 6 сентября 1887 г.).

### Помощникъ инспектора.

**Михайловскій**, Владиміръ Александровичъ, надв. сов. (съ 1 сентября 1888 г.).

### Инспектриса.

**Львова**, Александра Дмитріевна (съ 1 августа 1895 г.).

### Письмоводитель.

**Орловъ**, Сергѣй Андреевичъ, колл. секр. (съ 1 іюня 1906 г.).

### Причтъ церкви Училища:

### Священникъ.

**Никольскій**, Іоаннъ Васильевичъ (съ 10 декабря 1896 г.).

### Дьяконъ.

**Дружининъ**, Василій Васильевичъ (съ 1 февраля 1893 г.).

### Врачъ при Училищѣ.

**Казанскій**, Левъ Ивановичъ, д. ст. сов. (старшій врачъ при Дирекціи Императорскихъ театровъ въ Москвѣ).

### Фельдшерицы.

1. **Вахрушева**, Анна Яковлевна (съ 20 октября 1906 г.).

2. **Руднева**, Маргарита Ивановна (съ 2 января 1907 г.).

### Воспитатели:

1. **Воздвиженскій**, Виталій Петровичъ, колл. асс. (съ 1 сентября 1900 г.).

1. **Шаломытовъ**, Евгеній Васильевичъ, тит. сов. (съ 1 ноября 1902 г.).

### Классныя дамы:

### Драматическихъ курсовъ.

**Бѣлова**, Марія Васильевна (съ 1 октября 1897 г.).

### Балетнаго отдѣленія:

1. **Воробьева**, Вѣра Георгіевна (съ 1 сентября 1888 г.).

2. **Лабзина**, Александра Ивановна (съ 1 августа 1901 г.).

3. **Максимова**, Елизавета Петровна (съ 15 сентября 1905 г.).

### Штатный учитель.

**Каменевъ**, Александръ Петровичъ, кол. асс. (съ 1 сентября 1888 г.).

### Штатная учительница.

**Бороздина**, Юлія Владиміровна (съ 1 сентября 1888 г.).

### Преподаватели:

### Балетное отдѣленіе.

1. **Никольскій**, Иванъ Васильевичъ (съ 10 декабря 1896 г.) (священникъ церкви Училища). Законъ Божій.

2. **Каменевъ**. Александръ Петровичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Русскій языкъ.

3. **Смирновъ**, Михаилъ Петровичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Русскій языкъ.

4. **Михайловскій**, Владиміръ Александровичъ (съ 1888—1898 г. и съ февраля 1909 г.). Исторія.

5. **Черемухинъ**, Михаилъ Никифоровичъ. Математика и географія.

6. **Мошковъ**, Василій Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Географія.

7. **Бѣлова**. Екатерина Васильевна (съ 1 сентября 1892 г.). Французскій языкъ.

8. **Гурьева**, Раиса Александровна (съ 1 сентября 1899 г.). Французскій языкъ.

9. **Тихоміровъ**, Василій Дмитріевичъ (съ 1 октября 1896 г.). Балетные танцы.

10. **Домашевъ**, Николай Петровичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Балетные танцы.

11. **Бекъ**, Константинъ Александровичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Бальные танцы.

12. **Горшкова**, Марія Николаевна (съ 4 ноября 1910 г.). Теорія записи танцевъ.

13. **Бартеневъ**, Сергѣй Петровичъ (съ 30 октября 1901 г.). Музыка—рояль.

14. **Дубининъ**, Алексѣй Яковлевичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Музыка—рояль.

15. **Крейнъ**, Дмитрій Сергѣевичъ (съ 1 марта 1899 г.). Музыка—скрипка.

16. **Домбре**, Георгій Николаевичъ (съ 1 марта 1899 г.). Музыка—скрипка.

17. **Апушкинъ**, Сергѣй Степановичъ (съ 15 сентября 1897 г.). Фехтованіе.

18. **Бороздина**. Юлія Владиміровна. Рукодѣліе.

### Репетиторы-музыканты при урокахъ танцевъ:

1. **Брындинъ**, Корнелій Корнеліевичъ.

2. **Соколовъ**, Николай Георгіевичъ.

* * *

# Императорскія Театральныя Училища.

## С.-Петербургское Театральное Училище.

### I.

### Балетное отдѣленіе.

Въ 1910—1911 уч. году въ балетномъ отдѣленіи Училища состояло:

На женской половинѣ—62 ученицы, которыя распредѣлялись по классамъ слѣдующимъ образомъ: въ 1 классѣ—31 ученица, во 2 классѣ—12 ученицъ, въ 3 классѣ—7 ученицъ, въ 4 классѣ—6 ученицъ и въ 5 классѣ—6 ученицъ.

На мужской половинѣ—41 ученикъ, которые распредѣлялись по классамъ слѣдующимъ образомъ: въ 1 классѣ—22 ученика, во 2 классѣ—10 учениковъ, въ 3 классѣ—2 ученика, въ 4 классѣ—1 ученикъ и въ 5 классѣ—6 учениковъ.

Всего на обѣихъ половинахь состояло 103 человѣка.

Изъ этого числа были приняты въ училище осенью 1910 г.—13 учениковъ и 20 ученицъ. Выбылъ по прошенію въ теченіе года 1 ученикъ—5-го класса (Монаховъ, Евг.).

Окончили курсъ весною 1911 г. 11 человѣкъ, а именно:

Ученицы:

Безковровайная, Елизавета.
Вольшакова, Лидія.
Кирхгеймъ, Луція.
Спесивцева, Зинаида.
Фокина, Екатерина.
Шиманская, Іозефа.

Ученики:

Владиміровъ, Петръ.
Боронцовъ, Владиміръ.
Гавриловъ, Александръ.
Ивановъ, Николай.
Литовкинъ, Сергѣй.

Всѣ окончившіе курсъ ученицы и ученики опредѣлены съ 1 іюня 1911 г. на службу въ Императорскую С.-Петербургскую балетную труппу, за исключеніемъ больной г-жи Безкоровайной.

## II.

## Драматическіе курсы

Въ 1910—1911 уч. году на драматическихъ курсахъ Училища состояло: 27 учениць и 26 учениковъ, всего—53 человѣка, которые распредѣлялись по курсамъ слѣдующимъ образомъ: на 1-мъ курсѣ—12 учениць и 11 учениковъ, на 2-мъ курсѣ—8 учениць и 8 учениковъ и на 3-мъ курсѣ—7 учениць и 7 учениковъ.

Поступили на 1-й курсъ осенью 1910 г.—12 учениць и 11 учениковъ.

Весною 1911 г. состоялся девятнадцатый выпускъ окончившихъ драматическіе курсы.

Выпускныя испытанія по классу «Практики Драматическаго искусства» (преподаватель—Артистъ Императорскихъ театровъ А. И. Долиновъ) происходили на сценѣ Александринскаго театра.

Окончили полный курсъ и выпущены съ аттестатами 12 человѣкъ, а именно:

Ученики:

Клочковскій, Левъ.
Ляшковъ, Павелъ.
Миклашевскій, Константинъ.
Прокофьевъ, Сергѣй.
Смоличъ, Николай.
Сухаревъ, Владиміръ.

Ученицы:

Блохина, Зинаида.
Варварина, Наталія.
Вѣтвеницкая, Александра.
Мессингъ-Прокофьева, Марія.
Чеканъ, Викторія.
Шесточенко, Надежда.

Окончили полный курсъ и выпущены со свидѣтельствами 2 человѣка, а именно:

Ученикъ Низковскій, Пантелеймонъ и
Ученица фонъ Рубенау (Шумская), Софія.

# Московское Театральное Училище.

## Балетное отдѣленіе.

Въ 1910 году пріема въ Балетное отдѣленіе не было.

Въ 1910—1911 учебномъ году число учениковъ и ученицъ распредѣлялось по классамъ слѣдующимъ образомъ: въ 4-мъ классѣ—7 ученицъ и 4 ученика; въ 5-мъ классѣ—9 ученицъ и 4 ученика.

Окончили весною 1911 года 13 человѣкъ (9 ученицъ и 4 ученика).

### Ученицы:

Александрова. Лидія.
Бажанова, Марія.
Гилевичъ, Евгенія.
Подлевская, Янина.
Клементьева, Марія.
Невельская, Софья.
Покровская, Анна.
Цаплева, Елизавета.
Чичелева, Елена.

### Ученики:

Павловъ, Евгеній.
Петровъ, Леонидъ.
Свобода. Вячеславъ.
Цаплинъ, Павелъ.

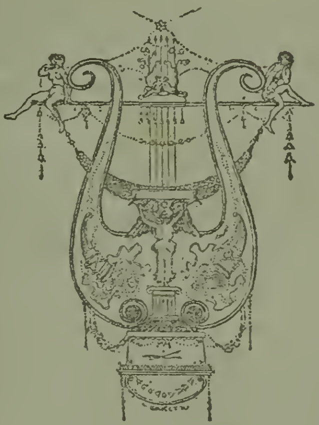
## Драматическіе курсы.

Въ 1910 году пріема и въ 1911 г. выпуска на Драматическихъ курсахъ не было.

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая. 40

# ЕЖЕГОДНИКЪ

## ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



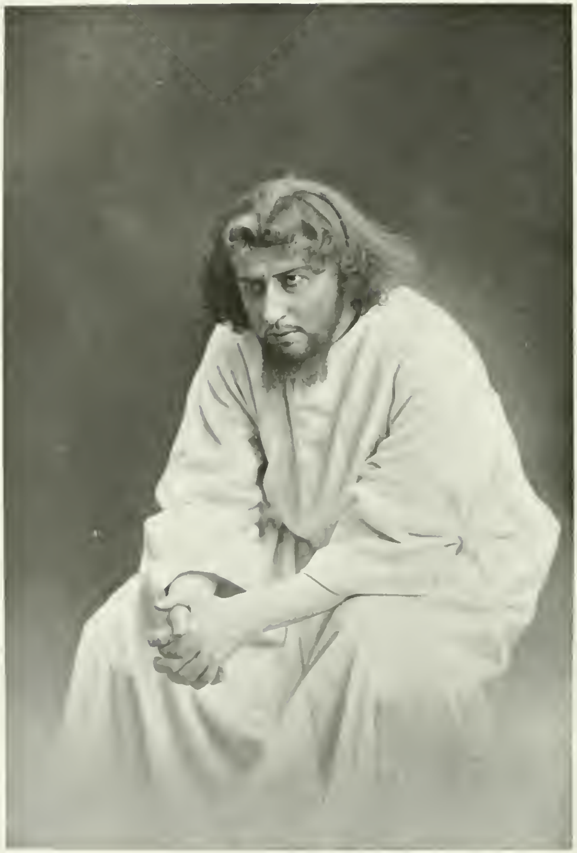
1911

ВЫПУСКЪ VII

# СОДЕРЖАНІЕ.

Судъ толпы. Изъ театральныхъ воспоминаній. Ал. Луговово.
Сценическая обстановка и человѣкъ. Князя Сергѣя Волконскаго.
Бельгійскіе театры за послѣдніе три года. Маріи Веселовской.
Къ исторіи „Жизни за Царя“. Ник. Финдейзена.
„Жизнь за Царя“ М. И. Глинки въ драматической цензурѣ. Историческая справка С. Р.
Новости русской театральной литературы. Ю. Слонимской.
„Хованщина“ и ея авторы. В. Г. Каратыгина.
Юбилеи (1910—1911 г.): Р. Б. Аполлонскаго. — В. П. Буренина. — К. Ѳ. Вальцъ.—М. М. Глѣбовой:—В. П. Далматова.—М. И. Долиной.—Ю. В. Корвинъ-Крюковскаго.—Э. А. Крушевскаго.— М. Ѳ. Кшесинской. — В. А. Мичуриной.—Н. А. Никулиной.— А. А. Плещеева.—Э. Поссартъ.—К. Н. Рыбакова.—К. Т. Серебрякова.—Г. Н. Ѳедотовой.—Е. Н. Чирикова.
Некрологи и памятки (1910—1911 г.): А. Э. Блюменталь-Тамарина.— М. Ѳ. Борхардтъ.--В. Г. Бѣлинскаго.—А. В. Вержбиловича. — Ф. Гааае. — Э. Гартманнъ. — В. И. Главача. — 75-лѣтіе со дня постановки „Ревизора“ Гоголя.—А. Д. Давыдова.—Н. А. Добролюбова.—А. Жюдикъ.—О. Каваками. — Б. Лазновскаго.—М. В. Ломоносова. — С. И. Лукьянова. — Г. Малеръ. — А. И. Максимова. — Н. К. Милославскаго (Фридебургъ). — М. В. Мазуровской.—А. Ф. Макарова-Юнева. — Ф. Моттль. — И. И. Мясницкаго (Барышева). — 25-лѣтіе со дня кончины А. Н. Островскаго.—Л. Ѳ. Понизовскаго. — Я. Ѳ. Сахаръ. — І. Свендсенъ.— К. Т. Солениკъ. — А. И. Стрижевскаго. — А. Л. Шарпантье. — В. А. Шашкина.—Т. Г. Шевченко.—И. Л. Щеглова (Леонтьева).
Приложеніе. Моя жизнь. А. И. Шуберта, Гл.

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*



Г. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ УРІЭЛЬ АКОСТЫ
„УРІЭЛЬ АКОСТА“ ДРАМА ГУЦКОВА НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

# СУДЪ ТОЛПЫ.

Изъ театральныхъ воспоминаній.

Ал. ЛУГОВОГО.

## I.

Ее чаще всего зовутъ неблагодарной,—эту толпу-цѣнительницу талантовъ,—зовутъ пристрастной, своенравной, капризной, истеричной, зовутъ и безтолковой, зовутъ и жестокой, но даже любимцы ея едва ли считаютъ толпу *справедливой* въ истинномъ смыслѣ слова. Одинъ ученый французскій критикъ самое понятіе «талантъ» опредѣлилъ словами «соціальная влюбленность». А влюбленность, могущая переходить даже въ ненависть, не имѣетъ никакого тяготѣнія къ справедливости.

Но продолжительныя наблюденія надъ тѣмъ, какъ толпа проявляетъ свое отношеніе къ разнаго рода зрѣлищамъ, привели меня къ заключенію, что именно *толпѣ*, больше чѣмъ отдѣльнымъ лицамъ, присуще чувство справедливости въ высшей мѣрѣ. Вопросъ только въ томъ, *чтó* предлагается на судъ, *какой* толпѣ и на какую мѣру мѣряется *справедливость оцѣнки,*—ибо вѣдь и *абсолютная* справедливость все-таки понятіе только *условное.*

Считается аксіомой, что толпа вообще не однородна. Но это аксіома только по отношенію къ толпѣ *случайной.* Всякая толпа, собравшаяся съ опредѣленной цѣлью,—будь этой цѣлью хотя и какое бы то ни было, но лишь заранѣе ожидаемое зрѣлище,—есть уже не толпа, а *собраніе.* И въ такомъ собраніи, однородномъ въ большей или меньшей степени, всегда есть подавляющее большинство для справедливой оцѣнки предстоящаго зрѣлища съ *точки зрѣнія собравшихся*; число единицъ, несогласныхъ съ большинствомъ, въ такихъ собраніяхъ, всегда ничтожно до степени quantité negligeable.

судъ толпы.

Однако, и въ такой, почти однородной, толпѣ, справедливость ничуть не является неизбѣжнымъ, постояннымъ условіемъ въ проявленіи восторга или неудовольствія собравшихся. Напротивъ, очень часто, хотя и не всегда, выраженіе чувствъ толпы бываетъ условнымъ, отчасти по косности массъ вообще, отчасти по закону подражанія, и болѣе всего по составившейся у каждаго привычкѣ отзываться опредѣленнымъ образомъ «за одно со всѣми» на то или другое явленіе.

Отсюда и отрицательный взглядъ на «судъ толпы» у всѣхъ, кто считаетъ себя судьями-знатоками, судьями-профессіоналами. Но судьи эти обыкновенно забываютъ, что въ тѣхъ исключительныхъ случаяхъ, когда является необходимость кассировать приговоръ профессіональнаго суда, высшей, и притомъ единственной, инстанціей будетъ все-таки та же «толпа», и только толпа.

И вотъ въ этихъ-то «исключительныхъ случаяхъ» толпа умѣетъ быть и чуткой и справедливой.

Всѣ эти давно сложившіяся у меня мысли съ особой яркостью пришли мнѣ опять на память, когда я прошлой зимой смотрѣлъ въ Михайловскомъ манежѣ на борьбу такъ-называемыхъ «современныхъ гладіаторовъ».

По долгу бытописателя, отправляясь знакомиться, между прочимъ, и съ этимъ «явленіемъ» нашихъ дней, я, пользуясь указаніями одного изъ моихъ добрыхъ знакомыхъ, любителя и постояннаго посѣтителя «борьбы», выбралъ для помѣщенія манежа день, когда я могъ увидѣть все, что было самаго лучшаго и самаго интереснаго на этой аренѣ. А чтобъ ужъ если смотрѣть на такое мало привлекательное для меня представленіе, то, по крайней мѣрѣ, разсмотрѣть его сразу же во всѣхъ подробностяхъ, я взялъ мѣсто въ первомъ ряду, въ ложахъ у самой эстрады.

И вотъ, за самую обыкновенную театральную плату, я видѣлъ, какъ, подъ самымъ носомъ у меня, всѣ эти «чемпіоны міра» вытягивали себѣ жилы, стараясь уложить другъ друга «на обѣ лопатки».

Зрѣлище показалось мнѣ отъ начала до конца противнымъ. Когда передъ вами два озвѣрѣлыхъ пса, вцѣпившись другъ въ друга зубами, барахтаются по землѣ, рыча и визжа, хочется взять палку и ударами ея по обоимъ дерущимся разогнать ихъ. Подобное же чувство испытывалъ я и тутъ, глядя, какъ, послѣ нѣсколькихъ тактическихъ пріемовъ, господа «гладіаторы», свалившись вдвоемъ на полъ, сплетались въ одинъ безформенный клубокъ. «Человѣка» тутъ больше не было ни въ духовномъ, ни даже въ физическомъ значеніи этого слова,—была только живая масса оголенныхъ гипертрофированныхъ мускуловъ. Съ посинѣлыми—хуже того: со свинцово-сѣрыми—отъ натуги лицами, съ выкатывающимися глазами, съ вздувшимися жилами, эти «герои—любимцы толпы» надоѣдливо долго возились на подмосткахъ, пыхтя, сопя, хрипя; разгорячаясь, краснѣя и потѣя, они въ концѣ концовъ обливались потомъ, и въ холодномъ воздухѣ манежа отъ голыхъ тѣлъ ихъ поднимался надъ ними легкій паръ. Въ ихъ позахъ, въ ихъ движеніяхъ не было ничего героическаго; было, напротивъ, много некрасиваго, циничнаго и ярко комичнаго. Смотришь на какой-нибудь «краватъ», когда одинъ борецъ, схвативъ другого за шею, старается свернуть ему голову,—и точно видишь какъ чья-то гигантская рука вывертываетъ непропорціонально - маленькую головку-пробку изъ туго закупоренной большой бутылки, имѣющей форму человѣческаго туловища; смотришь, какъ господа борцы, «ломая мостъ» или выдѣлывая какой-нибудь другой такой же «пріемъ», тузятъ, жмутъ и давятъ другъ друга всѣми голыми мѣстами во всѣ голыя мѣста,—и кажется, что предъ тобой дебелая кухарка, запуская въ тѣсто обнаженныя выше локтей руки, мѣситъ квашню.

Подъ впечатлѣніемъ этихъ ничуть не возвышающихъ душу картинъ я былъ очень недружелюбно настроенъ и по отношенію къ сидѣвшему рядомъ со мной пріятелю, дававшему мнѣ, въ качествѣ знатока, объясненія всего происходившаго на эстрадѣ, и по отношенію къ засѣдавшему позади борющихся скучающему комитету «судей», и къ толпѣ зрителей, выражавшей свои восторги рукоплесканіями, криками, подношеніями цвѣтовъ. Недоволенъ былъ я и собой, что остаюсь и останусь только равнодушнымъ зрителемъ этого низменнаго зрѣлища, ничѣмъ не выражая ни моего отрицательнаго отношенія къ нему, ни моего сомнѣнія, не есть ли эта «борьба» только игра «въ поддавки».

Но вотъ случилось нѣчто необычное, исключительное,—и мое недружелюбіе къ этой пестрой по составу, но однородной по духу толпѣ цирковыхъ зрителей сразу исчезло, смѣнилось уваженіемъ къ проявленному ею новому настроенію ея, и мой взглядъ на самую борьбу сталъ нѣсколько инымъ.

А случилось вотъ что.

Боролись французъ «Аполлонъ» и нѣмецъ Шварцъ, оба «чемпіоны» не помню ужъ чего: міра или своихъ приходовъ, но во всякомъ случаѣ «знаменитости». «Аполлонъ»—громадная, тучная фигура, пудовъ на десять, съ женоподобнымъ, пожалуй, красивымъ, но не привлекательнымъ лицомъ; Шварцъ—типичное лицо германца, весьма умѣренный ростъ и правильно развитая, не бросающаяся въ глаза мускулатура. Схватки этихъ двухъ борцовъ можно было бы назвать борьбой слона съ кѣмъ-нибудь изъ хищниковъ кошачьей породы, но безъ права пользоваться когтями и зубами съ одной стороны и клыками съ другой. Большая часть времени, назначеннаго этой парѣ на борьбу, прошла въ томъ, что малорослый, юркій нѣмецъ ускользалъ изъ рукъ тяжеловѣснаго гиганта-француза. Видимо, нѣмцу хотѣлось предварительно утомить противника; но все это только утомляло зрителей, которымъ съ каждой новой схваткой этихъ актеровъ арены становилось все яснѣе, что Шварцу не только подмять подъ себя, но и просто-таки обхватить тушу «Аполлона» не удастся. Въ толпѣ раза два раздался возгласъ «довольно!» Тѣмъ не менѣе, борьба продолжалась по всѣмъ правиламъ ихъ «гладіаторскаго искусства», и, до истеченія опредѣленнаго правилами числа минутъ, тяжелый положилъ легкаго на обѣ лопатки. Часть зрителей слабо, и какъ будто по инерціи, зааплодировала побѣдителю, самодовольно раскланивавшемуся на эти знаки одобренія, другая тоже слабо и апатично протестовала возгласомъ: «Неправильно!.. Неправильно!.. Нельзя допускать бороться такихъ двухъ»

Тогда на эстраду вышелъ «глашатый» и отъ имени жюри доложилъ публикѣ, что борьба велась совершенно правильно и что здѣсь боролись двѣ равнозначущія величины: первоклассная сила съ первоклассной ловкостью. Публика снова—теперь нѣсколько охотнѣе—зааплодировала, и побѣдитель «Аполлонъ» еще разъ показался на авансценѣ, отвѣчая гордымъ поклономъ на апплодисменты, уже не встрѣчавшіе протеста. Но одновременно съ этимъ раздались многочисленные, громкіе крики: «Шварца! Шварца!» И когда «побѣжденный» тоже выдвинулся изъ-за кучки борцовъ впередъ, его появленіе было встрѣчено единодушнымъ, оглушительнымъ взрывомъ рукоплесканій всего манежа,—и благодарная, радостная улыбка на его лицѣ была, въ свою очередь, нѣкоторой наградой зрителямъ за проявленную ими чуткость: торжествующими были въ этотъ моментъ не побѣдитель и профессіональные судьи, а побѣжденный и толпа.

Идя изъ манежа домой, я думалъ: «Вотъ такъ же должно бы быть и во всѣхъ подобныхъ этому случаяхъ борьбы на аренѣ жизни. Толпа рукоплещетъ не просто побѣдителю, не просто торжествующей силѣ,—она рукоплещетъ *справедливости* побѣды—дѣйствительной или мнимой, но только справедливости, у толпы всегда найдется готовность возстановить нарушенную правду. Ея судъ неподкупенъ, и если она часто ошибается, ея заблужденія искренни и добросовѣстны. Толпа способна и къ быстрому проявленію раскаянія въ случаѣ сознанія своей ошибки. Но... житейская борьба отдѣльныхъ единицъ происходитъ въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ не подъ непосредственнымъ наблюденіемъ толпы, которой приходится только принимать потомъ видимые результаты побѣдъ и пораженій на вѣру въ то, что борьба была честная и во имя справедливости. Эта вѣра часто смѣняется недовѣріемъ, какъ послѣдствіемъ многихъ обмановъ и самообмановъ. Отсюда, съ одной стороны, ложные кумиры, съ другой—непонятые таланты, отсюда и обычное поклоненіе успѣху и обычное же равнодушіе, если не безсердечіе, къ проваливающимся. Не потому ли быть-можетъ толпа—самая пестрая по своему составу толпа—и стремится такъ жадно на зрѣлища атлетическихъ схватокъ, что ее инстинктивно влечетъ туда, гдѣ она увѣреннѣе всего можетъ почувствовать себя свѣдущимъ судьей и носительницей высшей справедливости въ охранѣ правильнаго теченія борьбы, этой основы и сущности мірового прогресса?..»

Послѣ этого вечера я много разъ возвращался къ мысли о справедливости суда толпы, питая мысль воспоминаніями изъ пережитого и видѣннаго. Въ самомъ дѣлѣ—развѣ и въ обыденной жизни, на каждомъ шагу, люди не борются за существованіе совершенно такъ же, какъ здѣсь эти атлеты?... Развѣ при схваткахъ съ противниками равной силы воли и духа ихъ лица не дѣлаются отъ долго длящейся натуги такими же свинцово-сѣрыми, какъ у этихъ?... И не такимъ ли же апатичнымъ взоромъ смотрятъ скучающіе члены всякаго рода «жюри» на хорошо знакомые имъ «пріемы» всѣхъ ищущихъ успѣха на томъ или иномъ поприщѣ?.. А толпа..?.. Мы всѣ—толпа, и въ то же время всѣ—борющіеся.

Но, занятые собственными успѣхами и неудачами, мы не имѣемъ времени созерцать текущую жизнь, какъ непрерывную борьбу всѣхъ родовъ и видовъ. И когда мы хотимъ ощущеній, вызываемыхъ этого рода созерцаніемъ, мы ищемъ ихъ въ зрѣлищахъ, театральныхъ и иныхъ. А здѣсь, на подмосткахъ сцены, одновременно съ представленіемъ пьесъ, сами артисты нерѣдко даютъ намъ, помимо своего желанія, яркое драматическое или комическое зрѣлище ихъ собственной борьбы за успѣхъ, борьбы съ соперниками или съ самой толпой зрителей.

## II.

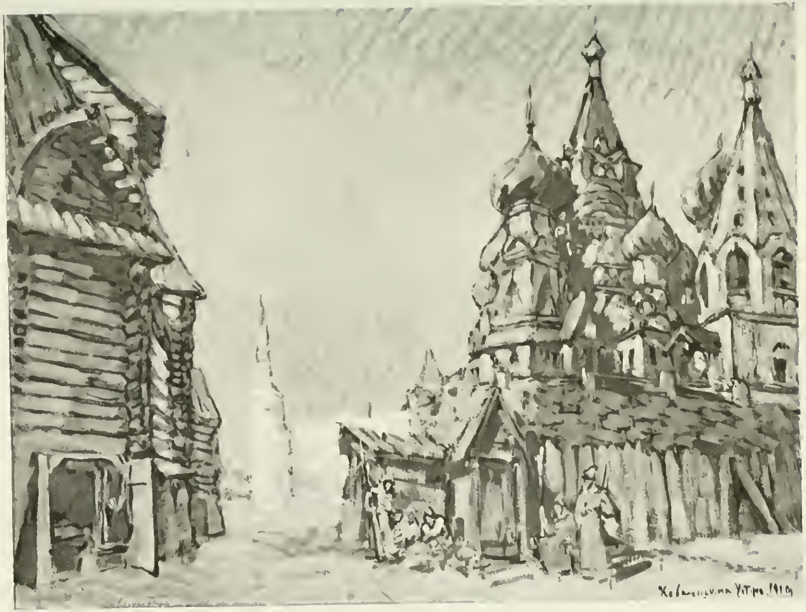
Въ моей памяти сохранились картины нѣкоторыхъ такихъ представленій настолько живо, что время ничуть не умалило ясности былыхъ впечатлѣній.

Манежный эпизодъ борьбы «Аполлона» съ Шварцемъ заставилъ меня прежде всего вспомнить одинъ изъ бенефисовъ М. Г. Савиной.

Это было болѣе 20 лѣтъ тому назадъ, 20-го февраля 1891 года. Шла пьеса Модеста Чайковскаго «Похмѣлье». Пьеса талантливая и умная, какъ всѣ пьесы этого автора. Незадолго передъ этимъ шла съ большимъ успѣхомъ его же пьеса «Симфонія», и было въ порядкѣ вещей, что Савина выбрала для своего бенефиса новую пьесу Чайковскаго.

Всякій бенефисъ, тѣмъ болѣе Савиной, всегда сопровождается шумными оваціями бенефиціанткѣ, и по такому представленію трудно составить опредѣленное мнѣніе объ успѣхѣ самой пьесы у публики—приходится вѣрить рецензентамъ на слово, что дѣло было именно такъ, какъ они на другой день напечатаютъ въ своихъ газетахъ. Такъ было и на представленіи «Похмѣлья»: неумолкающіе апплодисменты при встрѣчѣ артистки, какъ только она появилась на сценѣ, апплодисменты за «эффектные уходы», въ теченіе самого представленія,—тогда еще это допускалось,—безконечные вызовы и апплодисменты въ антрактахъ, гора цвѣтовъ, вѣнки, цѣнные подарки. Театръ былъ переполненъ избранной публикой первыхъ представленій, «савинской» публикой, все поклонниками и друзьями бенефиціантки. И вотъ при такой-то обстановкѣ случилось нѣчто небывалое.

Въ пьесѣ Чайковскаго драматическій конфликтъ создается на почвѣ ревности. Дѣвушка немолодая, некрасивая, но очень умная, ревнуетъ своего жениха—безъ достаточно серьезнаго основанія—къ своей подругѣ, болѣе молодой, красивой, увлекательной, но безалаберной прожигательницѣ жизни и притомъ уже вдовѣ застрѣлившагося кутилы-мужа. Молодую, красивую, увлекательную героиню «Похмѣлья» играла Савина, а немолодую и некрасивую умницу—Анненкова-Бернаръ, только-что незадолго передъ этимъ принятая въ труппу Александринскаго театра. Въ то время, какъ Савина уже давно стояла внѣ конкурренціи, Анненкова-Бернаръ до того времени была мало кому извѣстная артистка, сценическіе успѣхи которой отмѣчались лишь петитомъ въ коротенькихъ отчетахъ о клубныхъ спектакляхъ. Только одна газета «Новости» покровительственно писала о ней хвалебныя рецензіи, казавшіяся иногда преувеличенными и не безпристрастными. Со времени поступленія на сцену Александринскаго театра ей тоже не пришлось еще показать себя публикѣ съ выгодной стороны. И Савина, давая Анненковой-Бернаръ въ своемъ бенефисѣ подходящую для нея роль дѣвушки немолодой и некрасивой, всего менѣе могла ожидать, что та духовная красота, которую проявитъ на спектаклѣ ея соперница по пьесѣ, сдѣлаетъ эту новую артистку серьезной соперницей «любимицы» въ борьбѣ за успѣхъ и любовь публики. Когда, въ третьемъ актѣ. происходитъ горячая сцена враждебнаго объясненія между двумя подругами, Анненкова-Бернаръ въ эти немногія минуты внезапно выросла въ крупную драматическую—и болѣе того: въ трагическую—артистку. Весь театръ точно замеръ, слѣдя съ захватывающимъ интересомъ за ея игрой,—и вдругъ разразился такими единодушными рукоплесканіями, какихъ я больше никогда не слыхивалъ. Это былъ настоящій взрывъ восторга, вызваннаго чисто художественнымъ чувствомъ. Безъ преувеличенія можно сказать, что весь зрительный залъ зааплодировалъ сразу, какъ одинъ человѣкъ. Въ дни моей юности я, въ числѣ другихъ, вызывалъ, бывало, въ Большомъ театрѣ, теперешней Ковсерваторіи, Аделину Патти до *сорокового* раза по окончаніи опернаго спектакля: въ этомъ было столько же восторга отъ ея дивнаго голоса, сколько юношескаго спортивнаго задора и баловства; въ позднѣйшіе годы я видѣлъ «колоссальные» успѣхи Сары Бернаръ въ ея первый пріѣздъ въ Петербургѣ: въ этомъ, кромѣ неподдѣльнаго увлеченія, было много и уваженія къ иностранной гостьѣ, много и рекламы, и желанія не отстать отъ другихъ въ пониманіи того, что всѣми признано прекраснымъ. И все это было не только по своему значенію, но и по силѣ проявленія чувства, неизмѣримо слабѣе того хотя бы и короткаго успѣха, который выпалъ на долю Анненковой-Бернаръ въ Савинскомъ бенефисѣ. Здѣсь собраніе гостей. опьяненное художественнымъ восторгомъ, забылось до степени безтактности по отношенію къ хозяйкѣ, къ царицѣ вечера — бенефиціанткѣ. Ибо по сравненію съ тѣми апплодисментами, какіе были вызваны игрой Анненковой-Бернаръ, всѣ бенефисныя «оваціи» казались уже блѣдными, казались только хорошимъ исполненіемъ заранѣе разученныхъ нумеровъ бенефисной программы, нарушенной моментомъ непричастнаго къ этой программѣ вдохновенія. Да, откликъ, который игра Анненковой-Бернаръ вы-


Хованщина Утро. 1914

К. А. КОРОВИНЪ, ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ОП. „ХОВАНЩИНА"
МУСОРГСКАГО. УТРО.

звала у зрителей, былъ вдохновеніемъ этой толпы, во мгновеніе и на мгновеніе постигшей истину въ красотѣ искусства. Это было торжество справедливости, какую только можетъ проявить ничѣмъ неподкупленная, непосредственно чувствующая толпа.

Этотъ успѣхъ Анненковой-Бернаръ былъ отмѣченъ на другой день всѣми газетами. Вотъ что было напечатано въ «Новостяхъ»: «Г-жа Анненкова-Бернаръ, играя вторую женскую роль въ пьесѣ,—роль перезрѣлой дѣвицы à la княжна Болконская,—выдвинула ее на первый планъ и всецѣло приковала къ себѣ вниманіе зрителей съ той минуты, какъ по ходу роли ей пришлось изобразить страстныя терзанія, горячія муки разбитаго женскаго любящаго сердца. Сильнѣе, художественнѣе нельзя этого изобразить. Раздраженіе гнѣва и брезгливаго дѣвственнаго негодованія передъ порокомъ и вѣроломствомъ, жестокія страданія, разбитыя надежды, обманъ пламенной любви, все это было проведено артисткой съ такимъ огнемъ и нервностью, съ такой искренностью и выразительностью тона, съ такой, наконецъ, драматической силой и выдержкой, что весь театръ былъ потрясенъ и нѣсколько разъ дружно ее вызвалъ безъ всякой преднамѣренности и подготовки».

Въ этомъ отзывѣ нѣтъ ни малѣйшаго преувеличенія—правду преувеличивать незачѣмъ. Въ закулисныхъ сферахъ говорили между прочимъ, что и императоръ Александръ III, присутствовавшій, какъ почитатель таланта Савиной, на ея бенефисѣ, былъ, какъ и всѣ, увлеченъ игрой Анненковой-Бернаръ и сказалъ тогда же директору Императорскихъ театровъ, И. А. Всеволожскому: «А эта новая-то актриса у васъ очень хорошая»

Но этотъ фейерверочный успѣхъ погасъ для Анненковой-Бернаръ такъ же неожиданно, какъ неожиданно для всѣхъ онъ вспыхнулъ. На завтра же, въ рецензіяхъ объ этомъ спектаклѣ, всѣ рецензенты обрушились на пьесу и ея автора съ такой—по моему совсѣмъ не оправдываемой—рѣзкостью, точно онъ совершилъ такое литературное преступленіе, за которое по газетному кодексу полагается травля. Уже во время спектакля между людьми близкими къ театру пронесся слухъ, что авторъ далъ пьесу въ неоконченномъ видѣ. И даже *второго* представленія «Похмѣлья» никогда и нигдѣ больше не было. Въ газетахъ появилось письмо автора, что онъ далъ эту пьесу Александринскому театру только для бенефиса Савиной и что затѣмъ онъ снимаетъ ее со сцены. Я не помню, выступала ли Анненкова-Бернаръ потомъ на Александринской сценѣ еще въ какой-нибудь роли, и имѣла ли театральная толпа случай еще разъ «своимъ судомъ» признать ее достойной соперницей другихъ артистокъ нашей образцовой сцены, но уже на слѣдующій сезонъ Анненковой-Бернаръ въ труппѣ Александринскаго театра не было.

Изъ этого случая можно сдѣлать лишній разъ и тотъ извѣстный выводъ, что толпа, всегда готовая проявить справедливость, не всегда можетъ создать желанныя условія, при которыхъ «дѣло» могло бы быть вынесено на ея «высшій судъ».

Зато и она, въ свою очередь, караетъ иногда своей несправедливостью невиннаго, если ей хотятъ насильно навязать поклоненіе тому, чему она въ данное время поклоняться не желаетъ, хотя къ тому же самому отвергаемому ею предмету поклоненія она, при другихъ условіяхъ, отнеслась бы можетъ-быть совершенно иначе. Отвергая нежеланное, хотя бы и достойное, она этимъ какъ бы возстанавливаетъ нарушаемое право ея быть независимой въ своихъ сужденіяхъ и вкусахъ. Недоразумѣнія на этой почвѣ между толпой и ея героями возникаютъ и по важнымъ причинамъ и по ничтожнымъ поводамъ и въ особенности часто случается это въ мірѣ театральномъ.

## III.

Однимъ изъ яркихъ примѣровъ такого недоразумѣнія между публикой и сценой былъ всѣмъ памятный провалъ Чеховской «Чайки» на первомъ ея представленіи въ Александринскомъ театрѣ 17-го октября 1896 года.

Это было не только нѣчто неожиданное, но и небывалое у насъ, какъ по несомнѣнности и ясности проявленій неудовольствія, такъ и по единодушію въ этомъ всего зрительнаго зала Впослѣдствіи, когда та же

«Чайка» пошла съ громаднымъ успѣхомъ въ исполненіи Московскаго Художественнаго театра, петербургскій провалъ былъ приписанъ исключительно неумѣнію играть въ Александринскомъ театрѣ пьесы «Чеховскаго жанра». Конечно, въ этомъ есть своя доля правды; но мнѣ думается, что есть и много преувеличеннаго. То, что тогда называлось *проваломъ* пьесы и исполненія, въ сущности, не было этимъ,—было просто *недоразумѣніе* между публикой и авторомъ. Враждебное отношеніе громаднаго большинства зрителей къ пьесѣ явилось, въ извѣстной степени, какъ бы карой за ту погоню за модой, за именемъ, за удобнымъ случаемъ, ту самую погоню, которая такъ свойственна не только авторамъ и артистамъ, но больше всего и самой публикѣ. Стòитъ только вспомнить, при какихъ обстоятельствахъ это было. Пьеса была поставлена въ бенефисъ Левкѣевой, артистки комической,—артистки превосходной, но съ очень ограниченнымъ репертуаромъ. Публика всѣхъ слоевъ умственнаго развитія одинаково любила сочное, яркое дарованіе Левкѣевой, публика охотно пошла на ея бенефисъ, но не было ничего удивительнаго, что эта публика состояла на $^9/_{10}$ изъ обывателей, пришедшихъ искать въ этомъ спептаклѣ развлеченія, обывателей, пришешихъ съ опредѣленной цѣлью: «за свои деньги посмѣяться». Чеховская «Чайка» всего менѣе подходила къ настроенію этой бенефисной публики, а у Левкѣевой въ этой пьесѣ не было даже и самой маленькой роли. Имя Чехова было уже тогда громко, но значеніе его совсѣмъ не было такъ ясно и опредѣленно, какъ это стало впослѣдствіи. Левкѣева, при выборѣ пьесы для своего бенефиса, руководствовалась соображеніями чисто практическаго характера. За годъ передъ этимъ, въ бенефисъ тогдашняго режиссера Ѳедорова-Юрковскаго, былъ поставленъ Чеховскій «Ивановъ» и былъ встрѣченъ очень сочувственно и публикой и печатью. Но режиссеръ Ѳедоровъ-Юрковскій былъ для публики, какъ сценическій дѣятель, величина совершенно неопредѣленная, и публика могла ждать въ его бенефисъ одинаково какъ постановки новой современной пьесы «съ револьверомъ», такъ и постановки «Гамлета» или «Ревизора». Публика бенефиса Левкѣевой, напротивъ, имѣла всѣ основанія ожидать отъ Чехова веселой комедіи, и даже не безъ оттѣнка шаржа, какъ это проявляется у Чехова, напримѣръ, въ такой его одноактной пьесѣ, какъ «Юбилей». Средній петербуржецъ зналъ въ то время Чехова, главнымъ образомъ, только еще по его юмористическимъ разсказамъ, печатавшимся въ «Петербургской Газетѣ». И не было ничего удивительнаго, что публика, наполнившая залъ на бенефисѣ Левкѣевой, была разочарована «Чайкой», какъ только можетъ быть разочарована компанія веселящихся обывателей бесѣдой съ меланхолично настроеннымъ поэтомъ о его самыхъ сокровенныхъ духовныхъ переживаніяхъ. Бродя въ антрактахъ по фойэ и корридорамъ, я собственными ушами слышалъ на этомъ представленіи, какъ торжествующая въ своемъ невѣжествѣ толпа говорила сотней устъ: «Ну, вотъ вамъ и вашъ Чеховъ! Ничего нѣтъ! Когда писалъ въ «Газетѣ». былъ Чеховъ, а тутъ прославили, думаешь. Богъ знаетъ, что! а прежняго-то Чехова и слѣда не осталось: весь выдохся». И поэту-Чехову, если и не слыхавшему этихъ кощунственныхъ рѣчей, то вдохновенно постигшему это настроеніе толпы, ничего другого и не оставалось, какъ прямо изъ театра броситься въ вагонъ ночного поѣзда и уѣхать въ Москву, какъ онъ это и сдѣлалъ. Это столкновеніе его съ обывательщиной, этотъ тогдашній «побѣгъ» его изъ Петербурга, быть-можетъ уже тогда же далъ ему тѣ новыя грустныя ноты, которыя прозвучали потомъ въ «Трехъ сестрахъ»...

Виновато ли было въ этомъ тогдашнее исполненіе «Чайки»? Едва ли. Насколько помню, у меня оно нигдѣ не вызвало опредѣленно отрицательнаго отношенія къ себѣ. А самъ-то Чеховъ относился къ нему, повидимому, съ полнымъ одобреніемъ. Въ то время, когда репетировалась «Чайка» и Чеховъ пріѣхалъ въ Петербургъ, чтобъ присутствовать на репетиціяхъ, я былъ редакторомъ «Нивы». Какъ разъ въ это же время печаталась въ «Нивѣ» повѣсть Чехова «Моя жизнь». Чеховъ заходилъ не разъ въ редакцію, и, помню, когда онъ пришелъ послѣ генеральной репетиціи, онъ былъ что-называется въ восторженномъ настроеніи. Я спросилъ его, «Ну, какъ идетъ?» Онъ мнѣ сказалъ: «Превосходно!» И чувствовалось, что настроеніе его было вполнѣ искреннимъ. Онъ говорилъ: «Коммисаржевская—это одна прелесть! Я думаю, что послѣ ея монолога громъ будетъ гремѣть въ театрѣ. Она будетъ имѣть огромный успѣхъ». Подъ впечатлѣніемъ такихъ словъ Чехова шелъ и я на это первое представленіе «Чайки». Но если я не имѣлъ основанія быть недовольнымъ исполненіемъ пьесы, то и того восторга, къ которому я былъ подготовленъ словами Чехова, оно у меня не вызвало. И я убѣжденъ, что восторженное настроеніе Чехова до спектакля не было результатомъ только авторскаго увлеченія и что разница въ исполненіи между генеральной репетиціей и первымъ представленіемъ была значительная—и не въ пользу представленія. Мнѣ не разъ случалось видѣть, что артисты на генеральной репетиціи играютъ лучше, чѣмъ на самомъ спектаклѣ. Поэтому многіе изъ нихъ, изъ болѣе опытныхъ, часто сдерживаютъ себя на генеральныхъ репетиціяхъ, чтобы поберечь свои силы. Вѣроятно, въ «Чайкѣ» и Коммисаржевская и другіе были слабѣе на первомъ представленіи, чѣмъ на генеральной репетиціи по самой уважительной причинѣ: какъ бы ни былъ хорошъ голосъ, какъ бы ни было вдохновенно пѣніе, но плохой резонансъ въ аудиторіи можетъ все испортить. На генеральной репетиціи сочувственные отзывы немногихъ близкихъ къ театру людей, присутствовавшихъ при этомъ, и вдохновенное настроеніе любимаго автора создавали между играющими на сценѣ ту атмосферу желанія огромнаго успѣха, подъ вліяніемъ котораго былъ Чеховъ до спектакля. Наоборотъ, холодность, проявленная публикой послѣ перваго же акта, должна была подѣйствовать расхолаживающимъ образомъ на артистовъ. Общее разочарованіе сейчасъ же отразилось на настроеніи впечатлительнаго автора, все это вмѣстѣ содѣйствовало пониженію общаго тона представленія, и такимъ образомъ создалась та «иллюзія провала», котораго совсѣмъ не было бы, если бы пьеса была поставлена въ обычныхъ условіяхъ. А тутъ этотъ мнимый провалъ былъ еще закрѣпленъ слѣдующей «бенефисной» пьесой, въ которой Левкѣева съ ея немного грубоватымъ комизмомъ могла «развернуться во-всю» и удостоиться тѣхъ бенефисныхъ овацій, на которыя была вправѣ разсчитывать и которыя публика ей готовила, идя въ театръ.

судъ толпы.

Безпристрастно разбираясь теперь въ признакахъ и причинахъ этого «провала», можно сказать, что, если виновата была Левкеѣва, выбравшая такую пьесу, въ погонѣ за именемъ автора, которое въ данномъ случаѣ должно было сыграть роль приманки для бенефиснаго сбора, то еще болѣе *могъ бы быть* виноватъ въ этомъ Чеховъ, отдавшій «Чайку» для постановки при такихъ условіяхъ. Я говорю «могъ бы быть», потому что авторъ, къ сожалѣнію, выбираетъ время постановки своей пьесы не по своей волѣ, а соображаясь со всѣми тѣми «конъюнктурами», которыя являются главнымъ условіемъ, мѣшающимъ развитію свободнаго творчества и авторовъ и артистовъ. Не виновата только публика, «не понявшая» пьесу и выразившая свое неодобреніе: она въ этомъ случаѣ только защищала свое право имѣть въ труппѣ Александринскаго театра, между прочимъ, и такую артистку, какъ Левкѣева, и видѣть ее въ роляхъ, соотвѣтствующихъ ея таланту.

## IV.

Вопросъ о постановкѣ тѣхъ или другихъ пьесъ и объ общемъ характерѣ исполненія ихъ есть, въ сущности, вопросъ или о воспитаніи вкусовъ публики въ направленіи, желательномъ для руководителей даннаго театра, или же это только вопросъ о подчиненіи театра уже сложившимся вкусамъ публики. Воспитаніе—дѣло трудное. Не всегда легко и угожденіе. Какъ бываетъ, что воспитатель, вмѣсто уваженія къ себѣ, вызываетъ только отвращеніе, такъ и льстивый угодникъ очень часто, а въ концѣ концовъ даже всегда, вмѣсто благоволенія, награждается презрѣніемъ.

Если за Московскимъ Малымъ театромъ прочно и долго держалась репутація «образцоваго», то, не отказывая въ такомъ же эпитетѣ и «Александринкѣ», сама публика относилась къ петербургской образцовой сценѣ, какъ къ театру, частенько «потрафляющему» обывательскимъ вкусамъ. Цѣлый періодъ успѣха пьесъ В. А. Крылова никто и никогда не считалъ ни образцовымъ, ни воспитательнымъ. Къ этому именно времени относится пріобрѣтенная тогда александринскими артистами привычка выкидывать «колѣнца» и «кренделя», чтобъ привлечь къ себѣ вниманіе публики. Въ тогдашнемъ закулисномъ жаргонѣ слово «кренделить» было въ большомъ употребленіи. И мало по малу публика—«александринская» публика такъ привыкла къ этимъ «кренделямъ», что для успѣха у нея стало необходимымъ *яркое* исполненіе даже такихъ пьесъ, гдѣ «кренделить» было не на чемъ. Въ исполненіи потребовалась не тонкая художественность, а грубая декоративность. Этого требовала толпа, и она была по своему права, потому что ее, угождая ей, постепенно и послѣдовательно *такъ* воспитали, а затѣмъ уже ея желаніямъ и вкусамъ, такъ же постепенно и послѣдовательно, пришлось подчиняться и тѣмъ артистамъ, которые этого и не желали бы и таланты которыхъ въ другихъ условіяхъ развились бы можетъ-быть совершенно иначе.

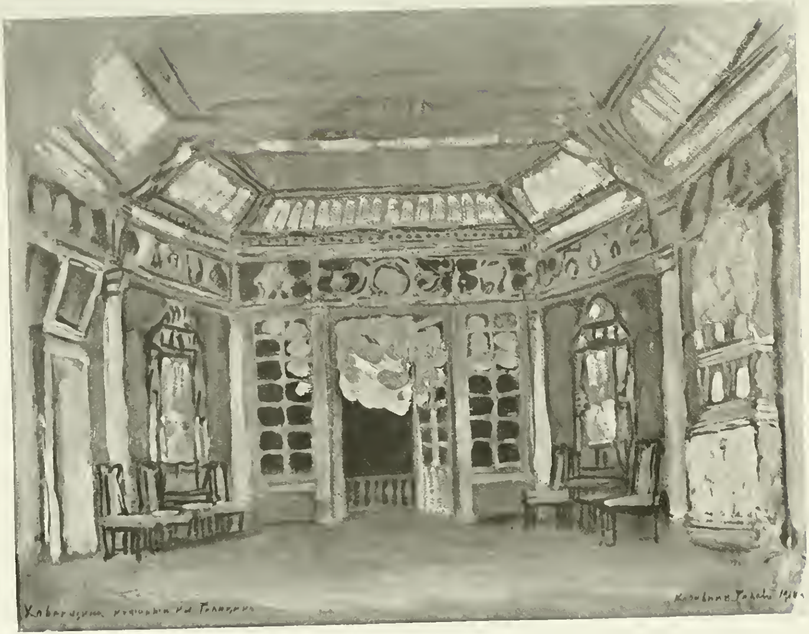
Я хорошо помню дебютъ В. А. Мичуриной на Александринской сценѣ, въ роли Елены Градищевой въ «Злобѣ дня» Н. А. Потѣхина. Дебютантка сразу показалась человѣкомъ изъ другого міра, попавшимъ въ условія, на которыя онъ не расчитывалъ. Это была, дѣйствительно, Градищева, попавшая въ залу, наполненную Хлопниными. До послѣдняго акта я восторгался тонкой, изящной игрой новой артистки. Съ ней точно струя свѣжаго воздуха ворвалась на сцену Александринскаго театра. Но зрительный залъ оставался до жуткости холоденъ къ ней, не удостаивая ее аплодисментовъ и вызововъ. Напротивъ, шумно и бурно апплодировали и вызывали Н. С. Панчина, игравшаго Сережу Хлопонина съ пріемами грубаго шаржа; такъ, напримѣръ, въ сценѣ съ матерью, когда онъ пугаетъ ее, что уйдетъ «подъ безжалостную Хиву», онъ, повалившись на животъ на диванъ, капризно колотилъ кулакомъ подушку и дрыгалъ ногами. Предвидя тотъ хохотъ, который это вызывало у публики во время представленія, режиссеры на репетиціяхъ, очевидно, такое исполненіе поощряли. А для изящной дебютантки, Мичуриной, холодность публики равнялась провалу. И если Елена Градищева нашла для себя выходъ изъ міра Хлопониныхъ только въ самоубійствѣ, то Мичурина, какъ артистка, чтобъ остаться въ этомъ мірѣ, должна была сейчасъ же пойти на компромиссъ: послѣдній актъ, передъ самоубійствомъ, былъ сыгранъ ею уже гораздо *красочнѣе*, ближе къ стилю «Александринки». Можно было думать, что въ послѣднемъ антрактѣ точно что-то произошло съ Мичуриной, точно кто-то ей подсказалъ, что въ Александринкѣ нельзя играть такъ «тонко», какъ она играла, что нужно играть «потеатральнѣе». И въ четвертомъ актѣ была уже другая Мичурина. Мнѣ было больно видѣть эту метамарфозу, мнѣ было жаль чуднаго, нѣжнаго образа изящной свѣтской дѣвушки, созданнаго Мичуриной въ первыхъ актахъ; а та самая толпа, которая сейчасъ неистово апплодировала шаржамъ Панчина, одобрила теперь и страшные «трагическіе» глаза, которыми Мичурина смотрѣла въ пространство, и всю форсированную мимику Елены Градищевой предъ самоубійствомъ, и наградила-таки понравившуюся ей наконецъ дебютантку соотвѣтственными ея стараніямъ рукоплесканіями и вызовами.

Вотъ такая же точно публика. «своя публика Александринскаго театра», ожидавшая «красочности» сценическаго представленія на бенефисѣ такой сочной актрисы, какъ Левкѣева, проваливала бѣленькую Чеховскую «Чайку». Но повторяю: она не виновата, эта публика. что ее въ этомъ самомъ театрѣ такъ худо воспитали, слишкомъ долго угождая ея мало развитому вкусу, угождая даже не столько ей, сколько актерской жаждѣ внѣшняго успѣха во что бы то ни стало.

## V.

Погоня за аплодисментами принимала у нѣкоторыхъ «александринцевъ» иногда антихудожественныя формы. что приводило къ совершенно противоположнымъ результатамъ, и толпа, поддаваясь уже чувству высшей справедливости, выражала, вмѣсто одобренія, свой протестъ по меньшей мѣрѣ краснорѣчивымъ молчаніемъ. Припоминаю одинъ характерный случай въ этомъ родѣ съ покойнымъ Сазоновымъ.

Въ то время не только число вызововъ въ антрактахъ не было ограничено, какъ теперь, тремя разами, не только не возбранялись апплодисменты во время хода дѣйствія, но допускалось и раскланиваться между


Хованщина комната кн Голицына

К. А. КОРОВИНЪ, ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ОП. „ ХОВАНЩИНА“
МУСОРГСКАГО. КОМНАТА КН. ГОЛИЦЫНА

репликами передъ публикой, а иногда, уйдя уже за кулисы, вновь выйти на настойчивые апплодисменты на сцецу, чтобъ поклониться публикѣ, пока другіе остающіеся на сценѣ артисты, временно прервавъ исполненіе пьесы, пребывали въ вынужденномъ бездѣйствіи. Когда «начальникомъ репертуара» былъ такой крупный литераторъ и драматургъ, какъ А. А. Потѣхинъ, въ режиссерской Александринскаго театра велась «кондуитная» тетрадь, въ которую записывалось число вызововъ тѣхъ или другихъ артистовъ въ каждомъ спектаклѣ. По этой тетради опредѣлялся успѣхъ артиста у публики, опредѣлялась, слѣдовательно, степень его талантливости, а это должно было вліять и на его положеніе въ труппѣ и на размѣры его жалованья. Естественно, что всѣ, или почти всѣ, стремились къ увеличенію числа вызововъ. Отъ пьесъ требовался «благодарный матеріалъ», дававшій актеру возможность лишній разъ «сорвать апплодисменты» и удостоиться вызова за «эффектный уходъ». Опытные артисты давали авторамъ наставленія, какъ писать «сценическія» пьесы. П. П. Гнѣдичъ разсказывалъ мнѣ, какъ въ его пьесѣ «На хуторѣ» Сазоновъ самъ придѣлалъ ему «эффектный уходъ». По пьесѣ сцена, гдѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ удаляется, оставляя другому свободное поле дѣйствія, кончалась словами: «Я ухожу. Пользуйтесь.» Это было слишкомъ жизненно, просто, не сценично. Сазоновъ, сказавъ эту фразу, пошелъ къ выходу со сцены, но, не доходя до кулисъ, остановился и съ комической мимикой еще разъ выразительно повторилъ: «Пользуйтесь!..» Безспорно, это былъ удачный пріемъ артиста не только опытнаго и талантливаго, но и умнаго,—пріемъ, за который публика всегда и награждала его апплодисментами. Но, вотъ, я былъ свидѣтелемъ, какъ за подобное же примѣненіе актерской опытности къ исправленію недостаточной эффектности даннаго въ пьесѣ ухода, тотъ же Сазоновъ былъ всѣмъ театромъ ошиканъ.

Шла пьеса Ѳедотова «Рубль». Въ одной изъ сценъ молодая жена проситъ у богатаго, но скупого мужа четыреста рублей для своего бѣдствующаго отца. Жену играла Савина, мужа—Сазоновъ, играли, какъ всегда, съ полнымъ успѣхомъ. И Сазоновъ очень хорошо изобразилъ душевную тревогу скупца, которому и жену обидѣть не хочется и съ деньгами разстаться жаль: сумма кажется ему слишкомъ крупной. И, отказавъ женѣ, онъ уходитъ,—уходитъ, не вызывая у зрителей никакого сочувствія. Но Сазонову не хотѣлось уходить при гробовомъ молчаніи залы: нужно было устроить уходъ подъ апплодисменты. И, дойдя до кулисъ, онъ остановился у самыхъ дверей, повернулся лицомъ къ публикѣ, вынулъ туго набитый большой бумажникъ, ласково похлопалъ по нему рукой, поднялъ скорбный взглядъ къ райку и со вздохомъ сокрушенно произнесъ: «Четыреста рублей!.. Четыреста рублей!..»

И, точно свистъ осенняго вѣтра въ голыхъ вѣтвяхъ деревьевъ, пронеслось по всему театру зловѣщее шиканье. Сазоновъ, смущенный, скрылся за дверями въ кулисѣ. Я былъ пораженъ и восхищенъ этой чуткостью театральной толпы, отвѣтившей шиканьемъ однихъ и краснорѣчивымъ молчаніемъ другихъ на то оскорбительное мнѣніе о ея художественномъ вкусѣ, которое она усмотрѣла въ антихудожественной выходкѣ, сдѣланной уважаемымъ артистомъ въ надеждѣ угодить ей. И суровый отпоръ, который она дала этой неумѣстной угодливости, театральная толпа не нашла нужнымъ въ тотъ моментъ даже смягчить хотя какимъ бы то ни было выраженіемъ сочувствія ошиканному артисту: не раздалось ни одного апплодисмента, никто не протестовалъ противъ шиканья. Очевидно, вся зала, какъ одинъ человѣкъ, сознавала *справедливость* своего суда.

## VI.

Рядомъ съ этимъ воспоминаніемъ сейчасъ же возникаетъ у меня въ памяти другое, дополняющее его, хотя принадлежитъ оно уже къ впечатлѣніямъ недавняго времени.

Былъ бенефисъ В. В. Стрѣльской. Заслуженная артистка пожелала угостить своихъ поклонниковъ, собравшихся на ея театральныя именины, не только драматическимъ представленіемъ, но и разнохарактернымъ дивертисментомъ, въ которомъ приняли участіе и она сама, и ея товарищи по сценѣ, и артисты оперы и балета. Благодаря биссированію нѣкоторыхъ нумеровъ дивертисмента, все это вышло немного длиннымъ и утомительнымъ. Между прочимъ, артистъ Лерскій читалъ монологъ собственнаго сочиненія. Я плохо запомнилъ его содержаніе, но это было, кажется, юмористическое изложеніе современныхъ событій историкомъ, живущимъ уже чуть ли не въ XXV-мъ столѣтіи. Все это показалось сначала очень интереснымъ, остроумнымъ, и публика отъ души смѣялась. Если бы длилось пять минутъ, это было бы хорошо. Но артистъ-авторъ увлекся и растянулъ свое повѣствованіе чуть не на полчаса. Такъ какъ во всѣхъ измышленіяхъ этого разсказа не было реальной подкладки, то пріемъ юмористическаго искаженія дѣйствительности быстро обнаружилъ свою однообразность, острота неожиданности впечатлѣній притупилась, смѣяться перестали, наступила скука, и кто-то крикнулъ: «Довольно.» Это не могло не отразиться на чтеніи: Лерскій началъ торопиться, интонаціи приняли упрощенный характеръ, и разсказъ сталъ, вслѣдствіе этого, казаться еще тягучѣе, скучнѣе, и крики «довольно» участились. Началось и шиканье, причемъ трудно было разобрать, кому шикаютъ: тѣмъ ли, кто кричитъ «довольно», или чтецу? Чтобъ поддержать артиста и выразить протестъ шикающимъ, стали и апплодировать. Изъ-за шума нельзя уже было разобрать словъ чтеца. Тогда на время все смолкло, и публика какъ будто ожидала, что вотъ артистъ сейчасъ поставитъ точку къ своему разсказу. Но онъ былъ повидимому, еще слишкомъ далеко и продолжалъ читать. Въ сущности, онъ былъ правъ, что не смутился окончательно и не ушелъ со сцены: это носило бы характеръ скандала. Онъ мужественно хотѣлъ довести до конца исполненіе принятой на себя задачи. Но артистическое чтеніе поневолѣ превратилось уже въ скороговорку, прерываемую лишь короткими паузами, когда артистъ подыскивалъ, чтó можно пропустить и какъ перейти къ дальнѣйшему. И публика окончательно потеряла терпѣніе. Послѣ минутнаго затишья сердитое шиканье и многочисленные крики «довольно!», раздались уже такъ настойчиво, что два - три несмѣлыхъ хлопка только какъ будто еще болѣе подтвердили желаніе всей залы перейти къ слѣдующему очередному нумеру. И чтецу-автору больше ничего уже не оставалось, какъ захлопнуть тетрадь и, со словами: «продолженіе въ двѣ тысячи шестьсотъ которомъ-то году», уйти съ поклономъ со сцены. Шиканье сразу смѣнилось аплодисментами. Но благодушно-празднично настроенной толпѣ этого вдругъ показалось мало. Она почувствовала, какую горечь долженъ былъ сейчасъ унести въ сердцѣ своемъ обиженный артистъ, и она не захотѣла оставить неисправленнымъ этого «недоразумѣнія». Еще одно мгновеніе—и точно электрическій токъ пробѣжалъ по всей залѣ: отовсюду раздались громкіе, дружные, настойчивые аплодисменты и вызовы: «Лерскаго! Лерскаго!..» И когда онъ вышелъ, видимо удовлетворенный этимъ «реваншемъ», и съ улыбкой сталъ раскланиваться, стоя у кулисы, долгіе и единодушные аплодисменты заставили его подвинуться къ рампѣ, чтобъ здѣсь услышать новый дружный взрывъ рукоплесканій. Это была маленькая овація! И насколько жутко было присутствовать при предшествовавшей этому «ссорѣ» публики съ артистомъ, настолько же отрадно было видѣть теперь этотъ искренній, горячій призывъ къ «примиренію», закрѣплявшему и на будущее время прочныя симпатіи.

И еще не одно подобное воспоминаніе найдется въ моей памяти. Обычно я уже не возвращаюсь къ нимъ, какъ къ вѣхамъ, направляющимъ мои шаги на жизненномъ пути; но слѣдъ, оставленный ими въ моей душѣ. вся совокупность этихъ впечатлѣній, укрѣпили меня въ убѣжденіи, что толпа всегда искренна, правдива, добродушна и чутка; и если ея отношеніе къ явленіямъ жизни и къ дѣятелямъ на всѣхъ поприщахъ, театрахъ и аренахъ съ подмостками и безъ подмостокъ, иногда дѣйствительно бываетъ, или только кажется, несправедливымъ, то это лишь по недоразумѣнію съ той или съ другой стороны, а не по основнымъ свойствамъ цѣнимаго или цѣнителей. Каждому, кто идетъ на единоборство съ толпой на призъ успѣха, надо хорошо знать своего противника, знать его сильныя и слабыя стороны, его вкусы, желанія, уровень умственнаго развитія, и наконецъ настроеніе данной минуты. При такомъ знаніи—точномъ или приблизительномъ—можно почти навѣрное и почти всегда расчитывать на справедливую оцѣнку, на достойную побѣду, на покореніе толпы,—разумѣется, если силы самого борца соотвѣтствуютъ сущности предпринимаемой борьбы: иначе лучше и не выходить на состязаніе, ибо получится «недоразумѣніе», провалъ.

## VII.

Сцена, разыгравшаяся на зрѣлищѣ грубой атлетической борьбы, заставила сгруппироваться въ моей памяти рядъ театральныхъ воспоминаній о картинахъ борьбы болѣе сложной и утонченной; эти картины, въ свою очередь, приводятъ меня къ воспоминанію изъ области чисто духовнаго воздѣйствія учителей-проповѣдниковъ на толпу-слушательницу,—воспоминанію, свидѣтельствующему о тѣхъ недоразумѣніяхъ, какія всегда могутъ возникать при незнаніи почвы, въ которую бросается зерно, и при недостаточномъ вниманіи къ условіямъ духовнаго посѣва. Извѣстно, что публичное чтеніе Влад. С. Соловьевымъ его блестящихъ по формѣ и глубокихъ по содержанію діалоговъ подъ названіемъ «Три разговора» вызвало въ аудиторіи такое недоумѣніе, которое почти-что можно сравнить съ «проваломъ» Чеховской «Чайки» на ея первомъ представленіи.

Незадолго до этого чтенія, бывшаго въ залѣ Петербургской Городской Думы 26 февраля 1900 года, Вл. С. Соловьевъ гостилъ у меня въ Лугѣ. Первые два разговора были тогда уже напечатаны въ «Книжкахъ Недѣли», а послѣдній—объ Антихристѣ—Владиміръ Сергѣевичъ прочелъ мнѣ вслухъ по рукописи. Въ первоначальной редакціи въ этомъ—третьемъ—разговорѣ было нѣсколько юмористическихъ выпадовъ по отношенію къ Е. П. Блаватской и теософамъ. Я замѣтилъ Владиміру Сергѣевичу, что, насколько умѣстенъ юморъ въ первыхъ разговорахъ, настолько же не нравится онъ мнѣ въ послѣднемъ, и что такую тему слѣдовало бы разработать скорѣе всего въ Байроновскомъ стилѣ. Онъ отчасти согласился со мной и тогда же вычеркнулъ нѣсколько строкъ. Я не былъ въ Петербургѣ на состоявшемся затѣмъ публичномъ чтеніи этой вещи, но изъ газетъ, а потомъ изъ разсказовъ нѣкоторыхъ слушателей я сейчасъ же узналъ о томъ насмѣшливомъ и непріязненномъ отношеніи, какое эта лекція встрѣтила у всей многочисленной публики, привлеченной въ Думскую залу громкимъ именемъ философа. Когда я вскорѣ потомъ пріѣхалъ въ Петербургъ и пришелъ къ Соловьеву, онъ и самъ повѣдалъ мнѣ о своей неудачѣ, которая, видимо, сильно огорчала его.

На мой взглядъ, причиной неуспѣха — какъ и съ «Чайкой» на бенефисѣ Левкѣевой—было исключительно то, что публика оказалась сильно разочарованной, можно сказать *обманутой*, въ своихъ ожиданіяхъ: она услыхала нѣчто совсѣмъ другое, чѣмъ ожидала.

И, думая успокоить огорченнаго Владиміра Сергѣевича, я сказалъ ему:—Васъ неумышленно подвели устройствомъ этой благотворительной лекціи. Какъ можно было выступать вамъ съ этой полу-сатирической, полу-фантастической поэмой въ прозѣ предъ аудиторіей, спеціально собранной съ цѣлью выслушать поученіе прославленнаго русскаго философа. Вѣдь широковѣщательная афиша гласила: «Въ залѣ Городской Думы докторъ философіи академикъ Владиміръ Сергѣевичъ Соловьевъ прочтетъ лекцію на тему: «*Конецъ всемірной исторіи*». Кому же могло придти въ голову, что вы, *докторъ философіи, академикъ, всѣмъ извѣстный* Владиміръ Соловьевъ заговорите объ Антихристѣ, да еще въ беллетристической формѣ? Для $^9/_{10}$ слушателей, невѣрующихъ въ Антихриста, это должно было показаться не изслѣдованіемъ «Конца всемірной исторіи», котораго отъ васъ ожидали, а только скучной сказкой; для немногихъ же вѣрующихъ, если они находились тутъ, это было скорѣе кощунственнымъ искаженіемъ Св. Писанія.

Владиміръ Сергѣевичъ разсердился на меня за эти слова. Обычно сдержанный, ласковый, онъ стукнулъ кулакомъ по столу, вскочилъ и, ходя по комнатѣ, горячо возражалъ:—Мнѣ 47 лѣтъ — имѣю я право имѣть свои, твердо установившіяся, религіозныя убѣжденія и публично исповѣдывать ихъ предъ какой бы то ни было толпой.

Я только отвѣтилъ ему: —Не предъ всякой.

Тогда, не желая напрасно поддерживать раздраженіе у кроткаго философа, я не сталъ больше оспаривать его. Но этотъ случай только укрѣпилъ меня въ моемъ убѣжденіи, что не всякую мысль, не всякое дѣло, не всякое созданіе искусства можно выносить на судъ толпы, хотя каждая толпа сама по себѣ склонна къ суду нелицепріятному и справедливому.

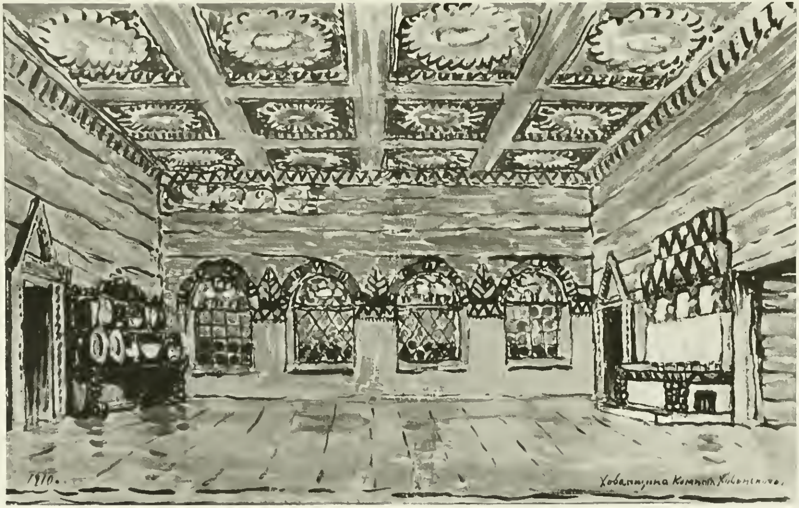
Толпу никогда нельзя призывать къ дѣйствію, по ея понятіямъ, явно несправедливому. Въ любой области жизненныхъ явленій толпа всегда и неизмѣнно будетъ *за истину.* Но только истина-то есть нѣчто многогранное, и безчисленны зеркала отражающія ее. Когда, у Шекспира, Маркъ Антоній своей рѣчью заставляетъ толпу измѣнить ея отношеніе къ дѣйствіямъ Брута, онъ все время ведетъ настроеніе толпы только по компасу справедливости; но въ его хитропостроенной рѣчи заключается тотъ магнитный токъ, который отклоняетъ стрѣлку компаса въ сторону, желанную для оратора. Если не каждый подобный ораторъ—или, въ другой области, артистъ, художникъ, поэтъ, мыслитель, общественный дѣятель—можетъ заставить любую толпу подчиниться его вліянію, то каждый можетъ найти достаточное число единомышленно съ нимъ настроенныхъ лицъ, которыя, собравшись въ толпу, будутъ судить объ его дѣйствіяхъ или талантахъ вполнѣ для него благопріятно и въ то же время съ искренней увѣренностью, съ той и другой стороны, въ безусловной справедливости этого суда или сужденія. Надо только умѣть постепенно подготовить ихъ къ этому, хотя бы отдѣльными единицами, и своевременно собрать вмѣстѣ.

Толпа по собственному почину берется судить всегда только о томъ, что ей хорошо извѣстно: она всегда хочетъ быть справедливой, она не хочетъ ни обманывать, ни быть обманутой. Отсюда ея склонность къ зрѣлищамъ и дѣйствіямъ первобытнаго или упрощеннаго характера. Сама по себѣ она другихъ не ищетъ, къ другимъ не стремится. Къ сужденію о томъ, въ чемъ она не свѣдуща, ее привлекаютъ, тѣмъ или инымъ способомъ, новаторы во всѣхъ областяхъ жизни. И не ея вина, если она иногда даетъ суровый отпоръ какому-нибудь, хотя бы геніальному новатору, необдуманно идущему на ея судъ, когда она собиралась не для него и когда никто не подготовилъ ее къ его встрѣчѣ. Всякой истинѣ необходимъ «предтеча». Для Чехова-драматурга таковымъ былъ первый провалъ «Чайки».

Шопенгауэръ, вообще презиравшій мнѣніе толпы, сравниваетъ положеніе человѣка, дающаго міру высокое художественное произведеніе, которое, за отсутствіемъ воспріимчивости у толпы, остается непонятымъ, съ положеніемъ пиротехника, сжигающаго съ восторгомъ творца тщательно приготовленный имъ блестящій фейерверкъ, и вдругъ узнающаго, что онъ попалъ не туда, куда ему слѣдовало, и что зрители его—воспитанники института слѣпыхъ. И у того же Шопенгауэра есть афоризмъ, что «всякая новая истина до тѣхъ поръ остается парадоксомъ, пока не сдѣлается банальностью».

Косность прочно установившихся сужденій толпы представляетъ собою, какъ извѣстно, фильтръ, чрезъ который чистая истина просачивается въ водоемъ познанія, откуда ею пользуется потомъ все человѣчество. Если эта косность становится непроницаемой, фильтръ перестаетъ дѣйствовать, «живая вода» или застаивается, или изсякаетъ; если косность сужденій толпы ослабѣваетъ или нарушается—вмѣсто новыхъ истинъ, бысто проникаютъ мутные, нефильтрованные потоки, отравляющіе жизнь народовъ. Безъ борьбы съ фильтрующей косностью установившихся сужденій никакая истина не можетъ проникнуть въ жизнь, и только то есть истина,—вода жизни,—что накапливается въ водоемѣ, просачиваясь чрезъ толщу фильтра по каплямъ, а не прорываясь туда бурнымъ, мутнымъ потокомъ.

Но бываютъ моменты, какъ въ жизни обществъ, такъ и въ искусствѣ, когда вслѣдствіе непроницаемости фильтра требуется коренная чистка его. Наступаетъ «переоцѣнка цѣнностей». Кѣмъ бы она ни предпринималась, *рѣшающее* слово опять-таки и все-таки произноситъ только «судъ толпы».


1910.
Хованщина Комната Хованского.

К. А КОРОВИНЪ, ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ОП. „ ХОВАНЩИНА“
МУСОРГСКАГО КОМНАТА КН. ХОВАНСКАГО.

# СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА И ЧЕЛОВѢКЪ.

## КНЯЗЯ СЕРГѢЯ ВОЛКОНСКАГО.

СУЩЕСТВЕННЫЙ признакъ, которымъ сценическое искусство во всѣхъ своихъ видахъ отличается отъ всякаго другого искусства, есть участіе въ немъ живого человѣка. Я уже имѣлъ случай указывать на то, *что* въ человѣкѣ является самой цѣнной способностью въ виду налагаемыхъ на него сценическимъ искусствомъ требованій: самая цѣнная, преимущественная способность, отличающая его отъ всякаго другого художественнаго матеріала, движеніе [1]). Движеніемъ своимъ онъ осуществляетъ *дѣйствіе*, т. е. сущность сценическаго представленія, движеніемъ же онъ осуществляетъ сліяніе музыки съ пластикой, а слѣдовательно и съ обстановкой. *Человѣкъ — центральный пунктъ сценическаго искусства.* Естественно, что всѣ другія искусства, привходящія въ сценическое, должны съ этимъ считаться, должны сообразоваться *съ человѣкомъ*, т. е. не терять изъ виду, что только то имѣетъ дѣйствительную цѣнность для сцены, что можетъ съ человѣкомъ согласоваться. Только та музыка годится, которую человѣкъ *можетъ* пѣть, подъ которую онъ *можетъ* танцовать, подъ которую онъ *можетъ* двигаться. Только такая обстановка имѣетъ художественную цѣнность, которая *способна слиться* съ человѣческой фигурой: т. е. или такая, которая обладаетъ тремя измѣреніями, или такая, которая, хотя и нарисована и не имѣетъ объема, но *поставлена въ такія условія разстоянія, освѣщенія и т. д., что ея «плоскость» не вступаетъ въ противорѣчіе съ «круглотой» движущагося въ ней человѣка.* О важности согласованія человѣка съ музыкой мнѣ приходилось высказываться подробно [1]). Не менѣе важно согласованіе человѣка съ обстановкой или, вѣрнѣе, согласованіе обстановки съ человѣкомъ, съ тою первенствующей ролью, которая ему принадлежитъ въ общей картинѣ театральнаго дѣйства.

---

[1]) См. «Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства» («Человѣкъ на сценѣ», книгоиздательство «Аполлонъ»), а также «Ритмъ въ сценическихъ искусствахъ», докладъ Всероссійскому Съѣзду художниковъ, будетъ напечатанъ въ одной изъ ближайшихъ книгъ «Аполлона».

Кто близко наблюдалъ процессъ созиданія драматическихъ и оперныхъ представленій, кто видѣлъ, какъ съ бумаги творенія авторовъ переходятъ на сцену, какъ понемногу наполняется это малое пространство, заключенное между кулисами, поломъ и софитами, какъ декораторъ, художникъ, освѣтитель, костюмеръ несутъ въ него каждый свое, и каждый по своему способствуютъ росту и развитію одного органически цѣлаго, тотъ,—если онъ сколько-нибудь одаренъ художественною чуткостью,—не можетъ не ощущать болѣзненнаго разочарованія всякій разъ, когда въ эту приготовленную для него обстановку входитъ человѣкъ,—актеръ, пѣвецъ. Причина тому не всегда, во всякомъ случаѣ, *не только* въ человѣкѣ. Если въ разногласіи зрительныхъ впечатлѣній со слуховыми отвѣтственность всецѣло падаетъ на исполнителя, то разногласіе въ самихъ зрительныхъ впечатлѣніяхъ зависитъ не отъ исполнителя, а отъ художника; разногласіе между зрительнымъ впечатлѣніемъ живого человѣческаго тѣла, обладающаго объемомъ, и зрительнымъ впечатлѣніемъ плоскихъ написанныхъ на полотнѣ и вырѣзанныхъ декорацій, происходитъ не по винѣ исполнителя; актеръ и пѣвецъ не могутъ перестать быть людьми ради болѣе полнаго слиянія съ писанной обстановкой, но художникъ можетъ обстановку приблизить до возможнаго слиянія съ трехмѣрностью человѣческаго тѣла. Человѣка нельзя измѣнить, декорацію—можно; ясно, что, если есть разногласіе, то виноватъ декораторъ, и если кому надо примѣняться, то не человѣку къ обстановкѣ, а обстановкѣ къ человѣку. Посмотримъ же, какіе недостатки современнаго обстановочнаго искусства (замѣнимъ такъ ужасное слово «мизансцена») являются существенными въ смыслѣ противорѣчія тому зрительному впечатлѣнію, которое получается отъ живого человѣка, и соблюденіе какихъ условій необходимо для обезпеченія такой обстановки, въ которой человѣкъ представлялся бы дѣйствительно «обставленнымъ», т. е. окруженнымъ, а не казался бы только «поставленнымъ», да еще въ такія условія пространства, выпуклости и объема, которыя противорѣчатъ собственной его трехмѣрности. Впрочемъ, вопросъ пространства и объема, вообще вопросъ трехъ измѣреній, не есть самый существенный, онъ лишь одинъ изъ привходящихъ вопросовъ въ стремленіи къ зрительному сліянію исполнителя съ обстановкой, главный же принципъ, который надо положить въ основу обстановочнаго искусства, это то, что человѣкъ есть центръ, и что поэтому, все то, что въ обстановкѣ имѣетъ *самостоятельную* цѣнность, помимо отношенія къ человѣку, въ лучшемъ случаѣ несущественно, а то, скажемъ прямо,—не нужно. Само собою разумѣется, что я говорю лишь о томъ искусствѣ, когда исполнитель представляетъ изъ себя совершенство, а о другомъ стоитъ ли говорить? Понятно, что если человѣкъ не на той высотѣ, которой требуетъ отъ него искусство, то на какихъ бы принципахъ ни была построена обстановка, она *вся* будетъ «не нужна». Установимъ разъ навсегда, что въ нашемъ небольшомъ изслѣдованіи о взаимоотношеніи актера и обстановки, мы предпосылаемъ наличность совершеннаго исполнителя, и теперь посмотримъ, какъ должна складываться обстановка, для того, чтобы быть не самостоятельной художественной величиной, а вспомогательной средой въ той окружности, которой центромъ служитъ человѣкъ.

---

[1]) Тамъ же.

«Спросимъ себя прежде всего, что мы хотимъ изобразить: *лѣсъ*, въ которомъ гуляетъ человѣкъ, или *человѣка*, который гуляетъ въ лѣсу»? Такой вопросъ ставитъ извѣстный изслѣдователь оперной инсценировки, Адольфъ Аппіа, по поводу постановки «Зигфрида». Въ своей изобразительной краткости вопросъ этотъ въ одно время указываетъ ложь современнаго обстановочнаго принципа, и освѣщаетъ путь, которымъ надо идти, чтобы изъ этой лжи выбраться. Вообще изъ всѣхъ изслѣдователей въ области современнаго театра, никто не проникъ болѣе глубоко въ принципіальную сторону вопроса, чѣмъ упомянутый авторъ; онъ единственный, можно сказать, «смотритъ въ корень». За послѣднее время техническая сторона театра подверглась подробной разработкѣ, практической и остроумной, архитектура и механизмъ сцены, кажется, упраздняютъ всѣ преграды человѣческому воображенію. Укажемъ хотя бы мимоходомъ на неосуществленный еще проектъ инспектора Будапештской оперы, Кеменди, благодаря которому упраздняются кулисы и соффиты; геніальное изобрѣтеніе, прямо Колумбово яйцо. Сцена втрое шире, чѣмъ отверстіе портала, при чемъ задняя ея сторона полукруглая; она настолько длинна и настолько высока, что ни боковой зритель не видитъ ея края, ни зритель перваго ряда не видитъ ея верха; благодаря этому изобрѣтенію кулисы, и соффиты упраздняются, задняя стѣна принимаетъ и отражаетъ какое угодно освѣщеніе, и разъ навсегда сдается въ архивъ несносный «боскетъ» изъ деревьевъ, одинаково осѣняющій и лѣсъ, и городскую площадь и горную вершину 1). Да, декораторъ и машинистъ довели свое умѣніе до совершенства, но они забыли главное, они забыли, что все это не само себѣ цѣль, а что все—*для человѣка*. Одинъ только Аппіа изъ всѣхъ, съ чьими теоріями мнѣ пришлось познакомиться, подходитъ къ вопросамъ обстановки со стороны человѣка. Удивительный знатокъ музыки, самъ прекрасный декораторъ, фанатическій приверженецъ теоріи Далькроза и его системы ритмической гимнастики, онъ съ поразительной послѣдовательностью и ясностью разработалъ вопросъ о взаимоотношеніи человѣческой пластики и музыки, съ одной стороны, и человѣческой пластики и декораціи съ другой 2). Насъ будетъ интересовать *зрительная гармонія* спектакля, обусловленная тѣмъ, насколько художники сцены, т. е. декораторъ, машинистъ и освѣтитель, приняли въ разсчетъ участіе, въ созданной ими картинѣ, человѣка, одареннаго свойствомъ трехмѣрности и способностью движенія.

---

1) Вопросъ,--что это изобрѣтеніе дастъ въ акустическомъ отношеніи?

2) Adolphe Appia «Die Musik und die Inscenierung» München. 1889. «Comment rélormer notre mise en scéne», La Revue 1 Juin, 1904. «Parsival-Dekorazionen», Dekorative Kunst, März. 1908.

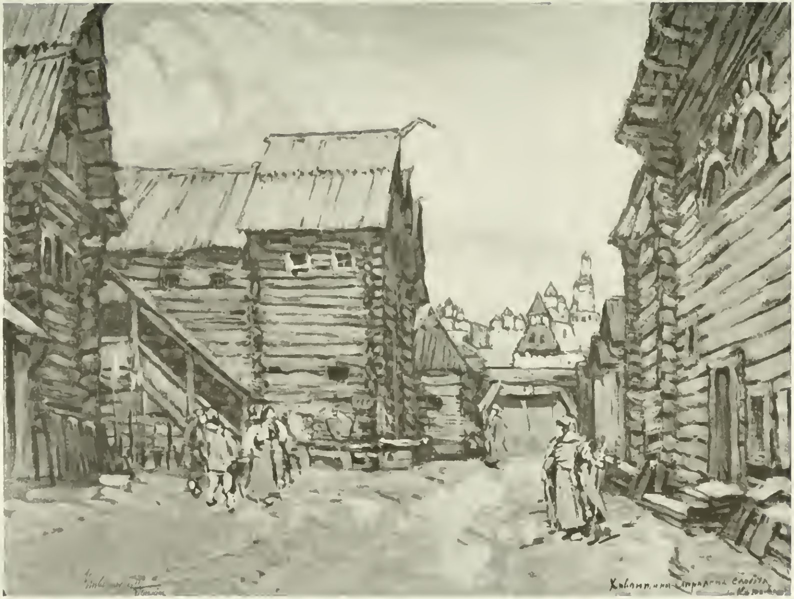
Вернемся къ вопросу, поставленному Адольфомъ Аппіа. Хотимъ ли мы изобразить *лѣсъ* и пустить въ него человѣка, или хотимъ изобразить *человѣка*, въ лѣсу находящагося. Думаю, что двухъ мнѣній не можетъ быть. Когда мы въ искусствѣ ищемъ *изображенія*, — лѣса ли или чего другого, мы не идемъ въ театръ, мы идемъ въ картинную галерею. Въ театръ мы идемъ для того, чтобы видѣть *дѣйствіе*, не лѣсъ, а человѣка. И что же мы находимъ? Только подумайте объ ужасѣ и нелѣпости того, что обыкновенно намъ въ такихъ случаяхъ преподносится. Поднимается занавѣсъ, и передъ нами картина, картина, изображающая лѣсъ, картина огромной величины, но все же картина, какъ картина, кистью писанная на полотнѣ; и вдругъ въ эту на полотнѣ писанную, изъ полотна по вѣточкамъ и листикамъ вырѣзанную *плоскую* картину входитъ живой человѣкъ. И это должно слиться воедино? Одно изъ двухъ, или человѣка не надо пускать, или картину надо убрать. Сліянія быть не можетъ: развѣ мыслимо сліяніе живого тѣла съ писанной перспективой? Можетъ ли человѣкъ, освѣщенный недвижнымъ свѣтомъ рампы и соффитовъ, дать впечатлѣніе гуляющаго подъ листвою? Можетъ ли онъ, расхаживая по гладкому полу сцены, тѣлодвиженіями своими походить на идущаго по лѣсной тропинкѣ? Можетъ ли вообще все его тѣло дать иное впечатлѣніе, кромѣ человѣка, гуляющаго по паркету? И когда онъ прислонится къ одному изъ писанныхъ на полотнѣ, вырѣзанныхъ плоскихъ деревъ, какого можно ждать пластическаго сліянія отъ подобной «группы», какихъ взаимоотношеній объема и выпуклости, какихъ сочетаній свѣтотѣни?

Итакъ, вмѣсто человѣка между деревьями мы видимъ человѣка на плоскомъ писанномъ холстѣ; вмѣсто человѣка подъ листвой—человѣка подъ лампами и передъ рампой, вмѣсто человѣка на землѣ—человѣка на паркетѣ; однимъ словомъ, передъ нами человѣкъ, который ни движеніями своими, ни обликомъ своимъ не можетъ походить на человѣка въ лѣсу. За этимъ ли мы пришли въ театръ? Мы пришли, чтобы видѣть воспроизведеніе жизни, искусство, а намъ преподносятъ искусственность, изгнаніе жизни. Что же нужно, чтобы движенія и обликъ человѣка на сценѣ были тождественны съ движеніями и обликомъ человѣка въ лѣсу? Его надо поставить въ одинаковыя условія пространственности, выпуклости и свѣта. Такъ встаютъ передъ нами три основныхъ элемента постановки: декорація, постройка (замѣнимъ такъ ужасное слово «практикабль») и освѣщеніе. Разсмотримъ, въ какомъ отношеніи стоитъ каждый изъ этихъ элементовъ къ человѣку, который среди нихъ движется.

Человѣкъ, сказали мы, центральный пунктъ сценическаго зрѣлища; пойдемъ, слѣдовательно, отъ человѣка къ обстановкѣ. Въ человѣкѣ, что составляетъ зрительную сторону? Обликъ и движеніе. Это, такъ сказать, двѣ формы его видимости. Съ какими же изъ трехъ элементовъ обстановки человѣкъ приходитъ въ соприкосновеніе обликомъ своимъ и движеніемъ своимъ? Только съ двумя, съ освѣщеніемъ и съ постройкой: обликомъ онъ соприкасается преимущественно со свѣтомъ, движеніемъ онъ соприкасается преимуществено съ постройкой. Скажемъ прямо, — обликъ человѣка на сценѣ опредѣляется освѣщеніемъ, движеніе человѣка на сценѣ опредѣляется постройкой. Я, конечно, разумѣю здѣсь обликъ и движеніе не въ психическомъ смыслѣ, не какъ внѣшнее выраженіе внутренняго волненія, а въ чисто физическомъ: обликъ, — какъ та форма, которая представляется нашему зрѣнію, движеніе, — какъ физическое чередованіе въ перемѣщеніи составныхъ частей этой формы. Освѣщеніемъ и постройкой, значитъ, обусловливаются всѣ зрительныя свойства, физическая видимость того, что составляетъ сущность сценическаго искусства. Что прежде всего должно насъ поразить при этомъ, это ничтожная роль, остающаяся на долю живописи, декораціи; то есть, если хотите быть совершенно справедливыми, то вы должны будете признать, что декорація живописная не только играетъ ничтожную роль, а что она прямо не нужна; она красива, она тѣшитъ глазъ, но для человѣка, для того, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства, она ни къ чему. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ и постройка непосредственно вліяютъ на человѣка, они обусловливаютъ его видимость, и человѣкъ, можно сказать, съ ними сочетается. Но писанная декорація? Можетъ ли она какимъ бы то ни было образомъ *вліять* либо на обликъ, либо на движеніе; можетъ ли человѣкъ какимъ бы то ни было способомъ съ ней *сочетаться*? Самое великолѣпное писанное дерево не осѣнитъ его, въ самую великолѣпную вдаль уходящую галерею онъ не войдетъ, по ступенямъ самой правдоподобной лѣстницы не поднимется, и съ обманчивой полки не сниметъ ни книжки, ни глобуса. Болѣе того, если онъ къ этой обманчивой писанной полкѣ вздумаетъ только прикоснуться, если къ этой писанной галереѣ подойдетъ, къ дереву прислонится, это будетъ смѣшно; не только не прикасаться, онъ долженъ ихъ сторониться, онъ долженъ избѣгать ихъ сосѣдства. Можно ли послѣ этого писанную декорацію признать сценической необходимостью? Мы можемъ прямо сказать, что въ томъ видѣ, какъ она сейчасъ примѣняется, писанная декорація исполняетъ свое художественное назначеніе только до момента входа въ нее человѣка. И замѣтьте, чѣмъ лучше декорація въ живописномъ смыслѣ, чѣмъ выпуклѣе, тѣмъ опаснѣе для нея сосѣдство человѣка; и только когда она представляетъ совершенно гладкую стѣну, только тогда она не вступаетъ въ противорѣчіе съ человѣкомъ, потому что ей нечего терять.

Посмотримъ теперь, въ какомъ отношеніи стоятъ къ декораціи другіе факторы обстановки, постройка и освѣщеніе. Нечего и говорить, что постройка стоитъ въ совершенно такомъ же отношеніи къ декораціи, какъ и человѣкъ: чѣмъ ближе прикасается постройка къ писанному, тѣмъ меньше возможно сліяніе, и тѣмъ больше выступаетъ обманъ письма. Никакія уловки не заставятъ насъ повѣрить, что писанная на полотнѣ галерея есть *продолженіе* строенныхъ колонъ; никогда никто не скроетъ мѣста встрѣчи перпендикулярно висящей «улицы» съ поломъ сцены, какъ никогда не сольются *въ одну толпу* живые хористы съ какими-нибудь писанными зрителями римскаго Колизея. Если иногда и возможенъ оптическій обманъ вродѣ того, который осуществляется въ такъ называемыхъ панорамахъ, то обманъ сейчасъ же нарушается, какъ только человѣкъ приближается къ мѣсту стыка постройки съ письмомъ. Значитъ, и по отношенію къ человѣку и по отношенію къ постройкѣ писанная декорація является предательницей, въ томъ смыслѣ, что обманъ ея не постояненъ: нѣтъ человѣка,—обманъ дѣйствуетъ, мы вѣримъ декораціи, подошелъ человѣкъ,—мы уже не вѣримъ. Этотъ *перемежающійся* характеръ той части сценической иллюзіи, которая выпадаетъ на долю декораціи, лишаетъ послѣднюю всякой постоянной цѣнности въ общемъ строительствѣ обстановочнаго искусства.

Посмотримъ, наконецъ, на взаимоотношеніе писанной декораціи и освѣщенія. Здѣсь надо сразу установить, въ чемъ главная цѣнность этого драгоцѣннаго фактора обстановочнаго искусства, а также установить, что мы разумѣемъ не свѣтъ т. е. не то, что нужно, для того, чтобы *было видно*, а именно освѣщеніе, т. е. *направленный* свѣтъ. И вотъ этотъ направленный свѣтъ, который такъ неоцѣнимъ для всего, что выпукло, а тѣмъ болѣе для движенія фигуры человѣческой, прямо убійственъ для писанной декораціи. Посмотрите, въ чемъ художественная сила на какой-нибудь предметъ направленнаго свѣта? Откуда она проистекаетъ? Дѣйственная сила свѣта опредѣляется только непроницаемымъ препятствіемъ. Если свѣтъ на пути своемъ *встрѣчаетъ* препятствіе, онъ имѣетъ возможность проявить себя: онъ выдѣляетъ препятствующій ему предметъ, обливаетъ его съ одной стороны, очерчиваетъ тѣнью съ другой. Эта, самая цѣнная, сторона освѣщенія, скажемъ мимоходомъ, наименѣе использована театромъ. Представьте себѣ теперь декорацію, писанную на вертикальномъ полотнѣ: какое можетъ она представлять изъ себя препятствіе для свѣта? Падая на полотно, свѣтъ будетъ только лишь ярче освѣщать обманчивость того, на что онъ падаетъ, и больше ничего; а ужъ изображенные на декораціи предметы утратятъ послѣднее подобіе реальности; если они сколько-нибудь вылѣзали въ пространство, то теперь окончательно вернутся въ плоскость. Итакъ, и постройка, и освѣщеніе разоблачаютъ обманъ письма, если, слѣдовательно, мы хотимъ сохранить этотъ обманъ, если хотимъ сберечь иллюзію, которую намъ доставляетъ писанная декорація, мы должны поступиться постройкой и освѣщеніемъ. Но оправдывается ли подобная жертва? Постройка и освѣщеніе опредѣляютъ собою всю видимость че-



К. А. КОРОВИНЪ, ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ОП. „ХОВАНЩИНА“
МУСОРГСКАГО. СТРѢЛЕЦКАЯ СЛОБОДА.

ловѣка, его обликъ и его движеніе; можно ли ими жертвовать ради того, что по существу своему стоитъ въ противорѣчіи съ человѣкомъ? Очевидно, нѣтъ, ибо въ такомъ случаѣ пришлось бы пожертвовать и самимъ человѣкомъ. Ясно, что изъ всѣхъ элементовъ обстановочнаго искусства, писанная декорація занимаетъ послѣднее мѣсто, если, какъ и подобаетъ, мы въ *человѣкѣ* видимъ центральный пунктъ сценической картины. Она занимаетъ послѣднее мѣсто въ смыслѣ близости къ человѣку и въ силу этого должна быть подчинена требованіямъ постройки и освѣщенія. Посмотримъ же, въ какомъ отношеніи стоятъ къ человѣку эти два первенствующихъ элемента обстановки. Будемъ опять-таки исходить отъ человѣка.

Видимость человѣка, какъ мы уже сказали, слагается изъ облика и движенія. Для облика важнѣе свѣтъ, для движенія—постройка. Свѣтъ сообщаетъ человѣку окраску: яркость, блѣдность, рѣзкость, туманность. Постройка заставляетъ человѣка приспособляться, она измѣняетъ его движеніе, его походку, его позу. Отсюда разница въ характерѣ этихъ обоихъ элементовъ. Роль постройки болѣе активна, нежели роль освѣщенія. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ падаетъ на готовое, онъ мѣняетъ видимость того, на что падаетъ, но не измѣняетъ пластическую сущность предмета. Вѣдь человѣкъ, освѣщенный заходящимъ солнцемъ, или освѣщенный луннымъ свѣтомъ, *испытываетъ* измѣненіе, но *не осуществляетъ* его; тогда какъ человѣкъ, идущій по гладкому полу, или поднимающійся по ступенямъ, или переходящій по перекинутому черезъ ручей бревну, самъ себя измѣняетъ; въ пластическомъ смыслѣ это каждый разъ другой человѣкъ, это три разныхъ человѣка. Ясно, что по близости къ человѣку постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто въ сравненіи со свѣтомъ. Постройка по отношенію къ движенію играетъ ту же роль, что сосудъ по отношенію къ жидкости. Движеніе само по себѣ есть лишь возможность, осуществленіе которой опредѣляется окружающей пластической средой: поломъ, стуломъ, ступенькой, колонной, деревомъ, рѣшеткой. Не только, значитъ, въ смыслѣ близости къ человѣку, но и въ смыслѣ активнаго вліянія на то, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства,—на движеніе,—постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто. За то въ смыслѣ «необходимости» главное мѣсто принадлежитъ свѣту. Вѣдь человѣкъ и освѣщеніе мыслимы безъ постройки, а человѣкъ и постройка безъ свѣта не мыслимы.

Свѣтъ необходимъ, но какой свѣтъ? Во первыхъ, повторимъ уже сказанное,—не тотъ свѣтъ я разумѣю, который необходимъ для того, чтобы было *видно*, а тотъ свѣтъ, *направленный*, который выдѣляетъ данный предметъ преимущественно передъ другими предметами данной картины: свѣтъ «освѣщающій» въ томъ смыслѣ, въ какомъ есть свѣтъ «оттѣняющій». Когда мы сидимъ въ театрѣ и требуемъ свѣта, потому что «ничего не видать», это есть требованіе физическаго порядка; искусство же никогда не требуетъ одного свѣта, оно требуетъ *свѣта* и *тѣни*. Свѣтъ и тѣнь! Физика жизни, психологія жизни, эстетика жизни, философія жизни. Можетъ ли искусство,—*выраженіе жизни*,—обходиться безъ свѣта и тѣни или довольствоваться свѣтомъ безъ тѣни? Кто надъ этимъ хоть немного призадумается, тотъ пойметъ, чего, за рѣдкими исключеніями, лишаетъ себя современный театръ. И это лишь одна сторона свѣта, такъ сказать непосредственная функція его сущности. Но есть и качественныя измѣненія: *сила* и *окраска*. Всѣ семь цвѣтовъ радуги и восьмой бѣлый, во всевозможныхъ сочетаніяхъ и на всевозможныхъ ступеняхъ; и ко всему этому еще прибавимъ *чередованіе* сочетаній, свѣтовое переливаніе. Мыслимо ли перечислить все, что таится въ таинственности этого неисчерпаемаго матеріала?

Но здѣсь важный вопросъ: на что направлять этотъ драгоцѣнный матеріалъ? Конечно, не на писанную декорацію, а только на то, что имѣетъ три измѣренія,—на постройку и на человѣка. И подумайте только, *что* мы тогда будемъ видѣть. Вмѣсто писаннаго лѣса, поставленнаго подъ прямымъ угломъ съ поломъ сцены, вмѣсто висящихъ сверху зеленыхъ, на ниточкахъ колышащихся, кружечковъ, вмѣсто писаннаго дерева, подъ которымъ, или вѣрнѣе, подлѣ ствола котораго, сидитъ освѣщенный рампою человѣкъ, мы увидимъ *человѣка*, прислонившагося къ могучему стволу, освѣщеннаго теплымъ желтымъ свѣтомъ и *по всему тѣлу* котораго будетъ играть свѣтотѣнь отъ высокой невидимой листвы; въ *ближайшемъ сосѣдствѣ* съ нимъ будетъ нѣсколько стволовъ, макушки которыхъ, конечно, будутъ теряться за рамкой сцены,—ибо только то, что не видно, даетъ впечатлѣніе высоты,—а *за нимъ* писанный лѣсъ будетъ такъ «далекъ», что не будетъ возможно никакое перспективное сосѣдство, и онъ будетъ погруженъ въ такую свѣтовую дымку, что только догадаться можно будетъ, а письма не будетъ замѣтно.

Когда передъ нами будетъ внутренность высокаго храма, то вмѣсто огромныхъ холстовъ намалеванной архитектуры, колоннъ, которыхъ нельзя обнять, сводовъ, подъ которые нельзя пройти, мы увидимъ *человѣка*, пріютившагося у широкаго подножія, съ котораго потянется вверхъ колонна дѣйствительно гигантская, — потому что не будетъ видно, гдѣ она кончается; на второмъ и третьемъ планѣ она будетъ повторена уходящею въ тѣнь, а далѣе, уже, въ таинственности полнаго мрака, будутъ мерцать качающіеся огоньки во тьмѣ неразличимыхъ лампадъ. И вмѣсто лубочныхъ попытокъ транспарантами изобразить вечернюю зарю, мы увидимъ косякъ окна, тронутый горячимъ лучемъ догорающаго дня, и прислонившагося къ нему *человѣка*, залитаго заревомъ небеснаго пожара.

Всякое искусство въ своемъ стремленіи *изобразить* чѣмъ-нибудь поступается, чѣмъ нибудь жертвуетъ. Жертва эта опредѣляется частью матеріаломъ искусства, частью нашими органами воспріятія: живопись не можетъ того, что можетъ музыка; музыка не можетъ того, что можетъ скульптура; каждое искусство безсильно передъ которой-нибудь изъ категорій существованія и жертвуетъ тѣми радостями, которыя съ изображеніемъ этой категоріи связаны. Сценическое искусство самое сложное изъ всѣхъ. Если каждое искусство само уже есть результатъ извѣстной жертвы, то какъ же усиливается необходимость жертвы здѣсь, гдѣ произведеніе искусства является слѣдствіемъ сотрудничества всѣхъ искусствъ. Сцена есть одна огромная взаимная уступка. И вотъ, изъ всѣхъ участниковъ совокупнаго художества до послѣднихъ дней наименѣе уступчивымъ оказывался живописецъ-декораторъ. Правда, что ему труднѣе рѣшиться на уступку, потому что его искусству условія сцены ставятъ наименѣе преградъ. Все, что онъ хочетъ, онъ можетъ написать; и онъ пишетъ и несетъ свою *картину* на сцену, не спрашивая себя, *должно ли* все то писать, что *можетъ быть* написано. Онъ удовлетворенъ, когда при поднятіи занавѣса зрители ахаютъ, обвороженные обманомъ; но добросовѣстно ли такъ пользоваться преимуществами своего искусства и не думать о томъ, что другіе сотрудники ограничены въ своихъ возможностяхъ и должны сообразоваться съ условіями реальнаго, а не фиктивнаго пространства? Впрочемъ, первый платится за свою неуступчивость самъ же художникъ-живописецъ. При одномъ приближеніи живого человѣка къ живописной декораціи разлетается въ прахъ столь дорогая сердцу его *иллюзія* письма, постройка возвращаетъ въ плоскость весь ея *рельефъ*, а свѣтъ, съѣдая писанную свѣтотѣнь, выдаетъ плоскость холщевого матеріала...

Чтобы стать достойнымъ *сотрудникомъ* въ совокупномъ сценическомъ художествѣ, живописцу-декоратору предстоитъ исполнить подвигъ отреченія, поставить добровольный предѣлъ своимъ возможностямъ. Принципъ этого отреченія двойной. Во первыхъ, сообразованіе съ возможностями другихъ привходящихъ элементовъ обстановки, а во вторыхъ, сообразованіе съ самымъ существеннымъ элементомъ сценическаго искусства — *человѣкомъ.*

Какія живописныя обязанности и какіе пріемы сочетанія вытекаютъ для художника изъ присутствія *человѣка на сценѣ* и изъ той первенствующей роли, которая *человѣку на сценѣ* должна принадлежать, это уже вопросъ новаго изслѣдованія.

# КЪ ИСТОРІИ „ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ“

(Къ 75-лѣтнему юбилею оперы Глинки—1836—1912).

Ник. **ФИНДЕЙЗЕНА.**

## I. ПРЕДШЕСТВЕННИЦА „ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ“.

Съ постановкой «Жизни за Царя» Глинки связанъ рѣдкій и едва-ли не единственный въ исторіи музыки фактъ—добровольнаго отреченія отъ своихъ авторскихъ правъ на оперу, однородную по сюжету, — композитора заслуженнаго, пользовавшагося большимъ авторитетомъ и пожавшаго далеко не случайные лавры именно благодаря этому своему произведенію. Снятіе съ репертуара Кавосомъ его «Ивана Сусанина», одновременно съ постановкой оперы Глинки—героическій фактъ артистическаго безкорыстія—общеизвѣстенъ. Правда, опера Кавоса не могла имѣть успѣха—по крайней мѣрѣ продолжительнаго — наряду съ «Жизнью за Царя»; публика рано или поздно переросла бы «Сусанина», что и оказалось на дѣлѣ: возобновленный значительно позднѣе—въ срединѣ 50-хъ годовъ—«Иванъ Сусанинъ» дѣйствительнаго успѣха не имѣлъ и послѣ нѣсколькихъ спектаклей навсегда сошелъ съ репертуара. Въ то время, однако, это могъ предвидѣть только самъ Кавосъ; что онъ ясно сознавалъ, это мы знаемъ изъ воспоминаній Ю. Арнольда. Но театральная дирекція и публика были всецѣло на сторонѣ Кавоса. Удивительно, что не на сторонѣ его оказался *Жуковскій*, предложившій сюжетъ «Ивана Сусанина» Глинкѣ, еще молодому и въ то время ничѣмъ себя не заявившему композитору, по крайней мѣрѣ въ крупныхъ формахъ. Лучшіе романсы Глинки, сочиненные около того времени (въ томъ числѣ прекрасные «Побѣдитель» и «Дубрава шумитъ», 1832—1834 гг.,—на тексты Жуковскаго), быть можетъ и заставили знаменитаго поэта внимательнѣе присмотрѣться къ его свѣжему самобытному дарованію. Во всякомъ случаѣ, сюжетъ оперы Кавоса вовсе не былъ такъ свободенъ для выбора, какъ это можетъ казаться теперь и, вѣроятно, Жуковскій предложилъ его только, искренно увѣровавъ въ талантъ Глинки и необходимость выдвинуть его.

«Иванъ Сусанинъ» Кавоса, котораго Глинка долженъ былъ хорошо знать, а вовсе не дилеттантскія романтическія продѣлки въ первыхъ двухъ операхъ Верстовскаго («Аскольдову Могилу» Глинка въ то время не могъ знать, она появилась на Московской сценѣ почти одновременно съ постановкой въ Петербургѣ «Жизни за Царя») явился настоящимъ *предшественникомъ* народной оперы Глинки, а потому именно этой оперѣ Кавоса слѣдуетъ отвести не послѣднее мѣсто въ исторіи «Жизни за Царя».

---

*«Иванъ Суссанинъ»* (такъ онъ писался въ то время и такъ онъ вошелъ и въ первоначальный планъ оперы Глинки) былъ поставленъ Кавосомъ впервые 19 октября 1815 г. 1)). Но опера была задумана и начата гораздо раньше, въ годину Отечественной войны и, несомнѣнно, явилась однимъ изъ первыхъ и наиболѣе выдающихся произведеній, вызванныхъ изгнаніемъ наполеоновской арміи. Либретто ея было написано княземъ А. А. Шаховскимъ и датировано 20 мая 1812 г. Болѣе того, опера была *посвящена Императору Александру I*, въ ознаменованіе его побѣды надъ врагомъ. Первое изданіе либретто кн. Шаховскаго (С.-Петербургъ, 1815) сохранило это посвященіе, длинное и витіеватое, какъ это можно видѣть изъ его начальныхъ строфъ:

«Не отвергаетъ Царь небесный
И скудной жертвы слабый даръ,
Коль подвигъ сердца зритъ нелестный
Усердія душевной жаръ.
И Ты намѣстникъ Божьей славы!
Сильнѣйшей на землѣ державы
Благотворитель, властелинъ!
Сей не отвергни трудъ ничтожный,
Прими усердья даръ не ложный,
И подвигъ сердца зри одинъ»..

---

1) Сохраняемъ имена первыхъ исполнителей оперы: Иванъ Суссанинъ—*Зловъ*, Алексѣй—г-жа *Прево*, Маша—*Сандунова*, Матвѣй—*Самойловъ*.

Въ дальнѣйшихъ строфахъ своего «всеподданнѣйшаго приношенія» авторъ проводитъ параллель между Сусанинымъ и Спасителемъ отечества въ войну 1812 г. (т. е. Императоромъ Александромъ Благословеннымъ).

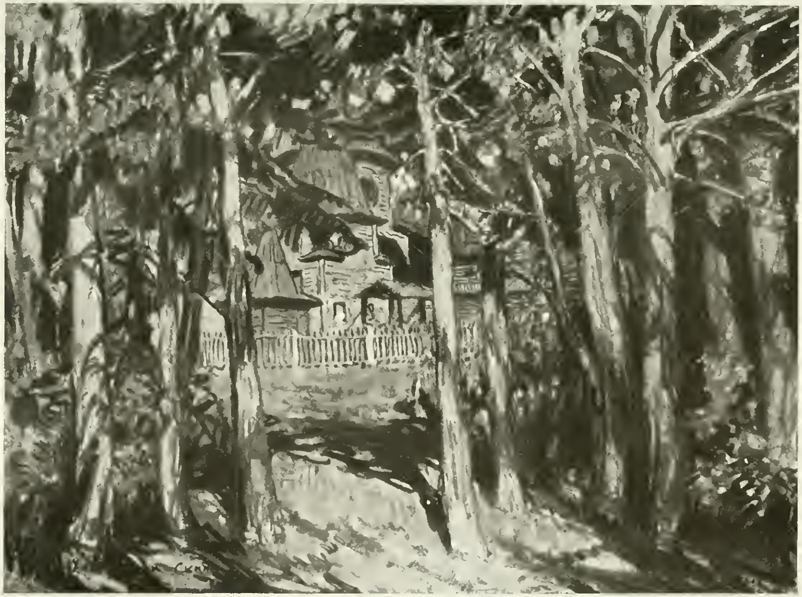
Мы видимъ, что для посвященія Глинкой оперы «Жизнь за Царя» Императору Николаю I, уже существовалъ прецедентъ, которымъ, вѣроятно, и воспользовались покровители молодого композитора. Такимъ образомъ, двѣ русскія оперы, на одинъ и тотъ же патріотическій сюжетъ—эпохи избранія на царство Дома Романовыхъ, оказались посвященными двумъ Императорамъ-братьямъ.

Но если Жуковскій нашелъ возможнымъ предложить Глинкѣ сюжетъ Сусанина и тѣмъ самымъ какъ бы упразднить оперу, не только находившуюся въ репертуарѣ и пользовавшуюся успѣхомъ, но даже посвященную предшествовавшему Государю, должно признать, что онъ вѣрно оцѣнивалъ ея художественное значеніе и сознавалъ, что этотъ героическій сюжетъ остался неиспользованнымъ во всей его глубинѣ и красотѣ, и что даже его драматическая обработка не вышла изъ ряда доморощенныхъ русскихъ либретто тогдашняго времени.

Несмотря на свою извѣстность опытнаго драматурга и желаніе дать произведеніе національнаго склада, достойное высокаго имени посвящаемаго лица, кн. Шаховской обнаружилъ въ своей обработкѣ сюжета обычную неподвижность и топорность. Замѣчу здѣсь напередъ, что Глинка (какъ мы увидимъ дальше) въ началѣ предполагалъ написать только *рядъ картинъ*, не связанныхъ развитіемъ драматическаго дѣйствія, и что Глинку и его либреттиста (барона Розена) обвиняли въ недостаткѣ драматическаго движенія, неправдоподобной условности нѣкоторыхъ положеній (приходъ и уходъ поляковъ, незамѣченными, въ избу Сусанина, наказъ послѣдняго Ванѣ и исчезновеніе Вани на виду у тѣхъ же поляковъ), а между тѣмъ, сколько грубой фальши во многихъ и именно въ однородныхъ сценахъ «Сусанина» (независимо ихъ музыкальной обработки), написаннаго настоящимъ и опытнымъ драматургомъ! Но и Кавосъ съ своей стороны не мало способствовалъ тому, чтобы сдѣлать оперу не долговѣчной. Въ тѣхъ же сценахъ музыка его подчеркивала эту фальшъ, а не скрашивала ее, подобно музыкѣ Глинки. По старой итальянской оперной привычкѣ онъ расписываетъ свои ансамбли на нѣсколько десятковъ страницъ и часто дѣлаетъ наиболѣе драматическія ситуаціи до нелѣпости смѣшными. А такъ какъ его музыкѣ не доставало живости Россини или звуковой пластичности Моцарта, то и однообразная, хотя и не лишенная изящества звучность его ансамблей могла удовлетворить только невзыскательное ухо. Во всякомъ случаѣ, эти неподвижные старые ансамбли и куплетная форма сольныхъ №№ шла въ разрѣзъ съ душевными переживаніями дѣйствующихъ лицъ *драмы*. Послѣдней не было въ «Иванѣ Сусанинѣ». Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно перелистать сцены безконечныхъ понуканій поляковъ Сусанина вести ихъ къ Романову въ обѣихъ картинахъ и еще болѣе растянутую и неподвижную сцену угрозы убить его.

Опера Кавоса распланирована на два акта. Дѣйствующія лица почти тѣ же, что у Глинки, но подъ другими именами: Маша—вмѣсто Антониды, Матвѣй, женихъ ея,—вмѣсто Богдана Собинина (въ первоначальномъ планѣ Глинки назывался Алексѣемъ Собининымъ), Алексѣй — вмѣсто Вани; послѣдній у Шаховскаго — сынъ Сусанина, но роль его вполнѣ однородна съ Глинкинскимъ Ваней, причемъ и та и другая партіи контральтовыя.

Въ *первомъ актѣ* театръ представляетъ «внутренность овина на пустоши», съ видомъ на лѣсъ. Заунывный вступительный хоръ «Не бушуйте, вѣтры буйные» отвѣчаетъ также заунывному по характеру хору интродукціи въ «Жизни за Царя». Въ I дѣйствіи, послѣ семейныхъ разговоровъ дѣтей Сусанина и Матвѣя съ крестьянами, воспоминаній о заслугахъ князя Пожарскаго и любовнаго дуэта Маши и Матвѣя, является съ барскаго двора (въ «Жизни за Царя» — изъ города) Сусанинъ съ извѣстіемъ о предстоящемъ, по его мнѣнію, избраніи (въ дѣйствительности избраніе уже состоялось) Михаила Θеодоровича на царство. Въ то время какъ семья Сусанина собирается съ работы домой, появляется есаулъ Гетманскаго отряда съ поляками, требуя, чтобы имъ дали провожатаго къ Романовымъ —



К. А. КОРОВИНЪ, ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ ОП. „ХОВАНЩИНА“
МУСОРГСКАГО. СКИТЪ.

Въ домъ Романовыхъ безъ спора
Проводи, старикъ, насъ скоро
Или сына дай ты намъ.

Финалъ построенъ на этомъ мотивѣ: поляки безконечно повторяютъ свое требованіе, а Сусанинъ прощается съ дѣтьми, посылаетъ Матвѣя на барскій дворъ и все отдаляетъ время ухода.

. *Второй актъ*—въ избѣ Сусанина, въ тотъ же день вечеромъ. Сцена ожиданія дѣтей Сусанина, арія Алексѣя *«Въ тотъ же часъ отсель пущуся на боярскій дворъ стрѣлой»*, съ обязательными повтореніями, новый дуэтъ Алексѣя съ сестрой и появленіе... Сусанина, обманувшаго поляковъ и приведшаго ихъ, въ темнотѣ, къ своему же двору, чтобы дать Матвѣю время извѣстить бояръ! Сусанинъ посылаетъ теперь Алексѣя дать вѣсть на боярскій дворъ и затѣмъ происходитъ длинная и утомительная сцена—поляки, видя, что Сусанинъ обманулъ ихъ (Сусанинъ поетъ: «*У вашихъ всѣхъ гетмановъ нѣтъ-нѣтъ богатствъ такихъ, чтобы могъ я измѣнить за нихъ*», грозятъ его убить. Приходитъ Матвѣй съ извѣстіемъ о спасеніи Романова и весь финалъ оперы построенъ на бѣшенствѣ (увы, по музыкѣ прозаически спокойномъ!) поляковъ, угрозѣ ихъ отомстить и на репликахъ Сусанина и его дѣтей, старающихся продлить время. Въ концѣ концовъ въ избѣ появляется русская дружина, спасающая Сусанина, польскій Есаулъ падаетъ на колѣни, моля о пощадѣ, а хоръ, въ заключеніе, повторяетъ куплетъ Сусанина:

Пусть злодѣй страшится
И груститъ весь вѣкъ;
Долженъ веселиться
Русскій человѣкъ.

Мы видимъ, насколько либретто кн. Шаховскаго примитивно; недаромъ авторъ первоначально назвалъ своего «Ивана Сусанина»—«анекдотической оперой» [1]). Никакой драматической борьбы, противупоставленій русскаго и польскаго элементовъ, душевныхъ переживаній Сусанина—въ драматической обработкѣ кн. Шаховскаго нѣтъ. Нѣтъ ихъ и въ музыкѣ Кавоса, очень гладкой, мѣстами красиво звучащей, съ робкими попытками ввести въ нее народный элементъ. Послѣднее удалось композитору до извѣстной степени, если признать ея границами тогдашній идеалъ въ народности гурилево-варламовскаго романса и столь же салонной, но менѣе изящной, арранжировки народныхъ пѣсенъ Прача, Кашина, Варламова или М. Бернарда. Такъ въ основу перваго хора (*«Не бушуйте»...*) положено начало пѣсни «Какъ у нашихъ у воротъ» (см. сборникъ Янчкова, № 20). Очень милая арія Маши: *«Скоро, скоро мы съ тобою подъ вѣнецъ пойдемъ»* напоминаетъ «Красный сарафанъ» Варламова. Нѣсколько болѣе или менѣе народно-пѣсенныхъ оборотовъ, не чуждыхъ Глинкѣ, встрѣчаются въ тріо: *«Заранѣе кручиниться даромъ жизнь губить»*, и даже въ чисто-итальянскомъ финалѣ, въ которомъ нѣкоторыя фразы поляковъ также имѣютъ русскій характеръ. Но наряду съ такими рѣдкими этнографическими намеками, въ томъ же «Сусанинѣ» мы находимъ торжественные *куплеты* Матвѣя съ хоромъ (*Слава Богу милосердому*) въ ритмѣ моднаго въ то время *польскаго* (въ ¾), а вся вообще фактура «Ивана Сусанина» — спеціально старо-итальянскаго склада. Но сюжетъ оперы (какъ бы то ни было обработанный), появившейся въ эпоху подъема національнаго чувства, въ общемъ безусловно талантливая, простая и ясная по фактурѣ музыка Кавоса, съ кое-какими намеками на народный характеръ, при полномъ отсутствіи въ то время даже приблизительно столь же талантливыхъ русскихъ оперныхъ произведеній,—все это не могло не повліять на крупный успѣхъ «Ивана Сусанина», вызванный имъ со дня первой постановки (1815) и державшійся долгіе годы.

---

[1]) См. рукописную копію либретто кн. Шаховскаго въ Центральной библіотекѣ Императорскихъ театровъ.

Изъ краткаго пересказа либретто «Ивана Сусанина» можно видѣть, что Глинка унаслѣдовалъ отъ Кавоса и Шаховскаго—лишь голый остовъ сюжета и то «анекдотированный». Во что эта фабула разрослась у Глинки и бар. Розена—мы знаемъ. Послѣдніе, вѣроятно, подъ вліяніемъ Жуковскаго, перемѣстили время дѣйствія съ осени на раннюю весну. Кромѣ дѣйствующихъ лицъ и случайныхъ аналогій (одинаково заунывные хоры интродукціи, выборъ альтоваго голоса для однородныхъ партій Алексѣя и Вани, посылка послѣдняго съ вѣстью къ царю, цвѣтистое сравненіе Матвѣя въ любовномъ дуэтѣ «Пригожа ты какъ розовъ цвѣтъ», напоминающее не менѣе курьезное сравненіе Собинина: «Не розанъ въ саду—въ городѣ»—у Розена), никакихъ совпаденій у Кавоса и Глинки, никакого вліянія перваго—опытнаго опернаго мастера, на второго—начинавшаго молодого композитора—нѣтъ. О драматически захватывающихъ контрастахъ и перипетіяхъ «Жизни за Царя», ярко выраженныхъ характеристикахъ русской и польской народностей и рѣчи здѣсь быть не можетъ Кн. Шаховской, по классической традиціи сконцентрировалъ время и мѣсто дѣйствія—въ одинъ вечеръ, въ одной деревнѣ. У Глинки—тотъ же сюжетъ выросъ въ крупную, драматически развитую, широкую по замыслу и дѣйствительно чисто народную оперу. Жуковскій, выбравъ для Глинки, этотъ высоко-патріотическій и въ тоже время драматически захватывающій сюжетъ, несомнѣнно вполнѣ понялъ настоящую художественную цѣнность оперы Кавоса-Шаховскаго, несмотря на ея продолжительный и незаурядный успѣхъ и даже посвященіе Государю.

## II. ГЛИНКА ВЪ ПЕРІОДЪ СОЗДАНІЯ «ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ».

Установился ошибочный взглядъ, будто музыкальная дѣятельность Глинки имѣетъ всѣ признаки дилеттантизма и обѣ оперы въ его творчествѣ—явленіе *случайное;* даже Чайковскій, искренній почитатель музыки Глинки, прямо заявляетъ объ этомъ въ своихъ письмахъ. Послѣ недолговременныхъ занятій съ контрапунктистомъ Деномъ въ Берлинѣ, Глинка будто бы *вдругъ* создалъ громадную партитуру пяти-актной оперы, какимъ-то чудомъ превратившись изъ салоннаго дилеттанта въ геніальнаго художника, по мастерству равнаго первокласснымъ композиторамъ Запада. Это одна изъ легендъ русской музыкальной жизни, доказывающая, какъ мало мы интересуемся прошлымъ нашей музыки, какъ поверхностно относимся даже къ наиболѣе крупнымъ явленіямъ ея исторіи.

«Жизнь за Царя» точно также не случайное художественное явленіе, какъ и мастерство Глинки, помимо наличности исключительнаго дарованія,—не внезапное пробужденіе неизвѣстно откуда пришедшей силы. Художественное развитіе и композиторская работа Глинки—послѣдовательны. Благопріятно сложившіяся въ данную эпоху обстоятельства увлекли его на настоящую дорогу, не позволивъ растрачивать силы на ненужную, не настоящую для него работу.

Глинка довольно долго сберегалъ эти силы. Отъ первыхъ романсовъ (1823 г.) до сочиненія «Жизни за Царя» (1835) протекло 12 лѣтъ, въ теченіе которыхъ *оффиціально*, такъ сказать, онъ написалъ всего нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ пьесъ. Но за этимъ пріятнымъ дилеттантствованіемъ—скрывалась другая, мало замѣтная, но серьезная и упорная работа. Наигрывая въ салонахъ друзей свои незатѣйливыя варіаціи на темы изъ «Швейцарскаго семейства» и др. или распѣвая съ пріятелями свои первые милые романсы, Глинка въ тоже время почти непрерывно работаетъ съ разными теоретиками (Мейеръ, Оманъ, Замбони, Фуксъ) и, независимо отъ нихъ, испытываетъ свои силы совершенно въ другомъ направленіи. Сохранившіяся рукописи его неизданныхъ юношескихъ *оркестровыхъ* и *камерныхъ* произведеній показываютъ, что творческій путь Глинки не былъ столь краткимъ и случаійнымъ, какъ обычно полагаютъ. Композиторъ самъ въ своихъ «Запискахъ» отмѣчаетъ, что «вскорѣ по выпускѣ изъ пансіона много работалъ на русскія темы». 27 романсовъ (столько было имъ написано до 1835 г.; успѣхомъ пользовались едва ли не наиболѣе слабые изъ нихъ), 3 симфоніи, 3 увертюры, септетъ, секстетъ, 2 квартета, кантата, соната, вокальные и инструментальные отрывки (инструментальныхъ и полифоническихъ хоровыхъ концертовъ, арій и т. д.)—вотъ результаты этой 12-ти лѣтней работы, достаточно солидные для оперы. Къ тому же если мы просмотримъ списокъ изданныхъ романсовъ Глинки за этотъ періодъ, мы увидимъ такое поступательное и серьезное развитіе отъ первыхъ вполнѣ дилеттантскихъ романсовъ (1823—26 гг. «Моя арфа», «Бѣдный пѣвецъ», «Память сердца» и другіе, вполнѣ гурилево-варламовскаго невзыскательнаго стиля) до вполнѣ образцовыхъ по формѣ и пластичности выраженія, какъ «Венеціанская ночь» или «Дубрава шумитъ» (пѣсни 1832—34 гг.), какого не проявляло творчество ни одного изъ современныхъ Глинкѣ русскихъ романсистовъ.

Несмотря на массу опытовъ въ симфонической музыкѣ, Глинка чувствовалъ, что эта область—не его призваніе. И онъ, еще пребывая въ объятіяхъ романскаго дилеттантизма, сталъ помышлять объ оперѣ, опять-таки въ противуположность своимъ собратьямъ по романсамъ, исключая Верстовскаго, набившаго себѣ руку на легкой водевильной музыкѣ и даже въ своемъ оперномъ творчествѣ недалеко ушедшаго отъ этого жанра. Первая оперная попытка Глинки относится къ 1826 году. Склонный по природѣ къ мечтательности, юный композиторъ также былъ увлеченъ романтической поэзіей, какъ и большинство его современниковъ. Его вниманіе привлекла только-что появившаяся въ Петербургѣ поэма «Rockeby» Вальтеръ-Скотта и онъ избралъ ея сюжетъ для своей оперы. Сохранилось нѣсколько набросковъ перваго опыта Глинки. Въ оперѣ должны были участвовать Матильда, О'Нейль и Бертрамъ—герои поэмы Вальтеръ-Скотта, при чемъ кромѣ двухъ набросковъ (9+16 тактовъ) *дуэта* первыхъ двухъ названныхъ персонажей, въ рукописныхъ набросках (Глинка самъ обозначилъ ихъ *pour l'opera progettée*) сохранился еще разработанный (20 тактовъ) мотивъ *бѣгства Бертрама.*

Слѣдующимъ *опредѣленнымъ* опернымъ сюжетомъ Глинки явился небольшой, также романтическаго характера, разсказъ Жуковскаго «Марьина роща». Мысль объ этой оперѣ явилась у него въ Москвѣ (1833), по возвращеніи изъ 3-хлѣтняго заграничнаго путешествія. Нотированныхъ слѣдовъ этой попытки не осталось (хотя Глинка и «игралъ на фортепіано нѣсколько отрывокъ оперы») только потому, что отрывки изъ нея вошли въ его будущую, дѣйствительно написанную оперу.

Оба названныхъ сюжета далеки отъ народной музыкальной драмы «патріотическаго характера», но оба они объясняются пережитымъ Глинкой увлеченіемъ романтизмомъ. Внутреннее, здоровое художественное чутье уберегли Глинку отъ чуждаго его музыкальной природѣ увлеченія. Между этими двумя оперными сюжетами Глинка не только не оставлялъ мысли дать что либо крупное и серьезное въ области оперы, но и запасался музыкальнымъ матеріаломъ для этой цѣли.

Насытившись итальяноманіей и посвященіемъ высокороднымъ итальянскимъ синьорамъ мелкихъ случайныхъ пьесокъ, Глинка въ одной изъ дружескихъ бесѣдъ въ Неаполѣ признался Ѳ. Толстому, что его манитъ написать большую русскую оперу. Толстой утверждаетъ, что Глинка наигрывалъ уже въ то время *мотивъ Вани* со всякими контрапунктическими ухищреніями. Черезъ полгода онъ записываетъ въ Вѣнѣ мотивъ *Краковяка*, а еще нѣсколько мѣсяцевъ спустя, въ Берлинѣ, гдѣ подъ руководствомъ Дена сочинилъ русскую симфонію, Глинка снова пишетъ одному изъ своихъ пріятелей: «Мнѣ кажется, что я могъ бы дать нашему театру сочиненіе большихъ размѣровъ. Главное состоитъ въ выборѣ сюжета. Во всякомъ случаѣ онъ будетъ совершенно національный. И не только сюжетъ, но и музыка». Подходящаго сюжета еще не было, но потребность въ немъ—несомнѣнна. Артистическое самолюбіе молодого музыканта требовало доказать, что онъ не даромъ побывалъ за-границей, что онъ способенъ не только на разыгрываніе въ салонахъ и сочиненіе модныхъ романсовъ.

Вѣроятно, Глинка пріѣхалъ въ Петербургъ съ мыслью осуществить проэктъ «Марьиной рощи». Но здѣсь его встрѣтили художники и писатели покрупнѣе московскихъ, апплодировавшихъ Верстовскому,—Жуковскій, Пушкинъ, Гоголь, кн. Одоевскій, гр. Віельгорскій и др. Незначительный сюжетъ будничной «Марьиной рощи» Жуковскаго былъ оставленъ, т. к. *самъ Жуковскій*, одобривъ стремленіе молодого композитора приняться за русскую оперу, предложилъ ему новый, болѣе серьезный, драматически захватывающій сюжетъ--героическаго подвига Ивана Сусанина. И не только предложилъ, но даже самъ вызвался написать либретто.

Въ Зимнемъ дворцѣ у Жуковскаго собиралось тогда лучшее петербургское общество и, вѣроятно, не одинъ изъ русскихъ дилеттантовъ высказывалъ передъ знаменитымъ и вліятельнымъ поэтомъ свои композиторскіе проэкты. Оцѣнилъ же и понялъ Жуковскій юный творческій пылъ начинавшаго художника, зарекомендовавшаго себя въ «свѣтѣ» лишь романсами, и оказался въ данномъ случаѣ столь прозорливымъ, что предложилъ, какъ извѣстно, сюжетъ оперы, находившейся въ репертуарѣ и имѣвшей значительный успѣхъ. Фантазія Глинки разгорѣлась. Сцена Сусанина въ лѣсу, передъ смертію и въ снѣжную бурю съ болью въ сердцѣ вспоминающаго о родной семьѣ и томящагося своимъ одиночествомъ, настолько врѣзалась въ его памяти и воображеніи, что композиторъ и писалъ то ее, точно переживая муки своего героя [1]), и даже текстъ отрывка этой сцены. одинъ изъ удачнѣйшихъ въ либретто оперы (слова Сусанина: «*Туда завелъ я васъ, куда и сѣрый волкъ не забѣгалъ*»!), былъ сочиненъ имъ самимъ, а не барономъ Розеномъ.

Въ своихъ «Запискахъ» Глинка разсказываетъ, какъ вслѣдъ за этимъ предложеніемъ, Жуковскій, за недосугомъ, вскорѣ долженъ былъ «сдать» композитора на руки барона Розена, въ качествѣ либреттиста, и какъ бы по волшебному дѣйствію вдругъ создался и планъ цѣлой оперы, и мысль противопоставить русской музыкѣ—польскую. Многія темы и даже подробности разработки, все это разомъ вспыхнуло въ головѣ композитора. Это признаніе вполнѣ подтверждаетъ, что у молодого художника дѣйствительно накопилась масса творческой силы, требовавшей реализаціи. И въ самомъ дѣлѣ, опера была создана съ поразительной быстротой для молодого и *въ оперномъ дѣлѣ* вполнѣ неопытнаго композитора. Между тѣмъ. кромѣ двухъ чисто народныхъ мотивовъ (для первой фразы Сусанина—

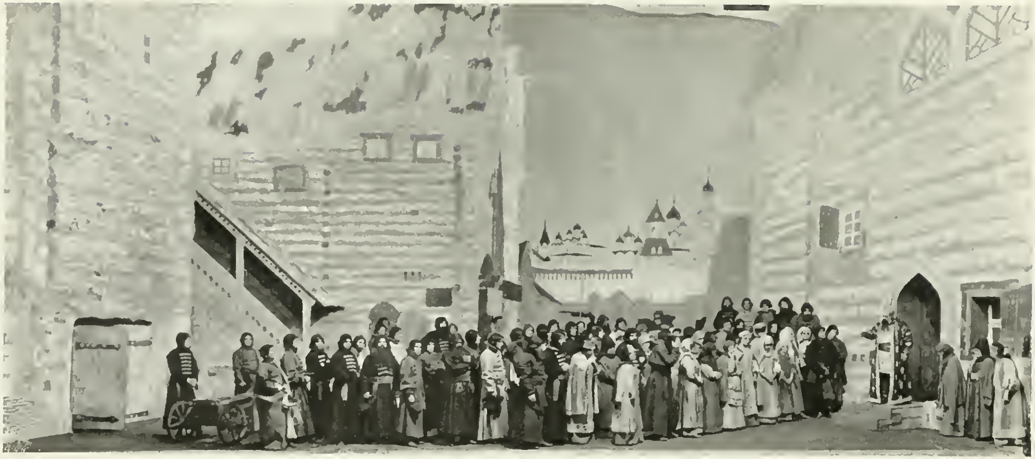
---

[1]) Сцену Сусанина въ лѣсу, съ поляками, я писалъ зимою, всю эту сцену прежде чѣмъ я началъ писать, я часто читалъ въ слухъ, и такъ живо переносился въ положеніе своего героя, что волосы у самого меня становились дыбомъ и морозъ подиралъ по кожѣ» («Записки» Глинки). Въ другомъ мѣстѣ тѣхъ же «Записокъ» Глинка пишетъ: «Сцена въ лѣсу глубоко врѣзалась въ моемъ воображеніи».

*что гадать о свадьбѣ*, послужила слышанная Глинкой близъ Луги пѣснь извозчика, аккомпаниментъ отвѣта Сусанина полякамъ основанъ на популярной разбойничьей пѣснѣ «Внизъ по матушкѣ, по Волгѣ»; князь Одоевскій, въ своемъ извѣстномъ разборѣ «Жизни за Царя» 1836 г., забывъ объ этихъ двухъ темахъ, указываетъ еще, что Глинка заимствовалъ изъ народнаго пѣсеннаго обихода первые 2 такта увертюры и интродукціи «Въ бурю, во грозу». Глинка долженъ былъ выказать совершенно исключительную тематическую изобрѣтательность, имѣя въ запасѣ лишь мотивъ пѣсни Вани, Краковяка и плача Антониды; послѣдній былъ взятъ изъ неизданнаго романса 1826 г. на слова Дельвига «Не осенній частый дождичекъ», къ которому ритмически и мелодически такъ подошла жалоба Антониды: «Не о томъ скорблю, подруженьки». Несомнѣнно, что, кромѣ этихъ темъ, многое накопилось въ творческой фантазіи Глинки, и требовался, главнымъ образомъ, толчокъ, въ видѣ *опредѣленнаго сюжета*, чтобы воспроизвести и разработать уже мерцавшее и ожидавшее осуществленія. Вспомнимъ разсказъ Ѳ. Толстого, берлинское письмо 1834 г. и упоминаніе самимъ Глинкой матеріала, хотя и не нотированнаго, къ «Марьиной рощѣ». Нѣчто подобное случилось съ композиторомъ въ концѣ его жизни. Для намѣченной имъ третьей оперы («Двумужницы») многое было задумано и сочинено, многое наигрывалось, но осталось неизвѣстнымъ, такъ какъ не было записано Глинкой, который охладѣлъ къ начатой оперѣ.

Сравнительно недавно стали извѣстны оставшіяся неотправленными письма кн. В. Ѳ. Одоевскаго къ В. В. Стасову, въ которыхъ князь разсказалъ воспоминанія о сочиненіи оперы Глинки. Въ первомъ изъ нихъ Одоевскій возстанавливаетъ подробности первыхъ моментовъ сочиненія «Жизни за Царя», очевидно забытыя Глинкой черезъ 20 лѣтъ, когда онъ писалъ свои «Записки».

«Помню какъ вчера, разсказываетъ кн. Одоевскій, когда Михаилъ Ивановичъ привезъ мнѣ связку отдѣльныхъ нотныхъ листковъ (сохранились ли они?), то былъ зародышъ «Ивана Сусанина» или «Жизни за Царя». Большая часть оперы была написана *прежде словъ:* я думаю, такой



„ХОВАНЩИНА“ ОПЕРА М. МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2. СЦЕНА У ДОМА КН. ХОВАНСКАГО.

курьезной исторіи не случалось еще ни съ одной оперой. Дѣло въ томъ, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нѣчто въ родѣ *картины*, какъ говорилъ онъ, или сценической ораторіи. Все музыкальное созданіе въ главныхъ чертахъ его было уже въ головѣ; помнится, онъ хотѣлъ ограничиться *тремя* картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательнымъ торжествомъ. Въ этомъ видѣ съ перваго раза проигралъ онъ мнѣ всю оперу, разсказывалъ содержаніе, припѣвалъ и импровизировалъ, чего недоставало на листахъ. Я былъ пораженъ оригинальностью мелодій, свѣжестью оборотовъ, глубиною гармоническихъ сочетаній».

Свидѣтельство кн. Одоевскаго вполнѣ подтверждаетъ высказанное раньше, такъ какъ со времени возвращенія Глинки въ Петербургъ (только *вначалѣ октября 1834 г.* онъ рѣшилъ остаться здѣсь) до написанія имъ первоначальнаго плана оперы (начало 1835 г.) протекло не болѣе трехъ мѣсяцевъ. Къ этому времени, несомнѣнно, относится сообщенная кн. Одоевскимъ *первоначальная редакція* оперы и при томъ не въ отрывкахъ, такъ какъ Глинка проигрывалъ князю *всю оперу*, хотя бы только въ видѣ названныхъ имъ трехъ картинахъ. Это и былъ черновой музыкальный набросокъ, не вполнѣ даже нотированный, «Жизни за Царя». «Отдѣльные нотные листки», упоминаемые кн. Одоевскимъ, до насъ не дошли, или, по крайней мѣрѣ, до сихъ поръ не отысканы.

Только съ установленіемъ опредѣленнаго плана Глинка началъ работать систематически. Но тогда, послушавшись совѣтовъ своихъ друзей, главнымъ образомъ Жуковскаго и Одоевскаго (послѣдній прямо указываетъ на то, что Жуковскій *рѣшилъ*, чтобы опера имѣла пять актовъ), Глинка задумалъ сдѣлать изъ «Ивана Сусанина» драматическую оперу большого размѣра, по образцу подобныхъ оперъ Обера, Россини и Мейербера [1]). Повидимому, сюжетъ «Ивана Сусанина» былъ предложенъ Глинкѣ въ ноябрѣ 1834 г.; почти одновременно, въ декабрѣ, композиторъ познакомился съ Нест. В. Кукольникомъ и бар. Е. Ф. Розеномъ, съ послѣднимъ по рекомендаціи и для замѣщенія Жуковскаго. Также, повидимому, первоначально Глинка предполагалъ и даже предпочиталъ имѣть своимъ либреттистомъ Кукольника,—уже извѣстнаго литератора и драматурга, и, къ тому же высказавшаго по отношенію къ Глинкѣ и его музыкѣ обожаніе, граничившее съ восторженностью. Для этой цѣли Глинка и написалъ свой такъ называемый «первоначальный планъ» оперы (вѣрнѣе первыхъ 3-хъ картинъ ея), найденный впослѣдствіи въ бумагахъ Кукольника. Но послѣдній вскорѣ уѣхалъ въ Москву, а Глинка успѣлъ въ это время сойтись ближе и начать совмѣстную работу съ барономъ Розеномъ.

---

[1]) До сихъ поръ музыкальная критика еще не выяснила любопытной параллели— почти одновременно (въ періодъ одного 10-ти лѣтія) появленія на разныхъ концахъ Европы 4-хъ оперъ одинаковаго стиля и, во многомъ, однородныхъ по сюжету—патріотическаго характера и по народному колориту ихъ музыки: «*Фенеллы*» Обера (1828),

Послѣдній оказался вполнѣ подходящимъ сотрудникомъ Глинки и, несмотря на свое нѣмецкое происхожденіе, болѣе постигшимъ намѣренія композитора, чѣмъ обыкновенно думаютъ (Глинка также считалъ его мало даровитымъ литераторомъ) и чѣмъ могли быть другіе тогдашніе либреттисты, заправскіе литераторы или драматурги. Достаточно указать здѣсь на П. С. Шевырева, писавшаго либретто для Верстовскаго, или на князя А. Шаховскаго—присяжнаго и плодовитаго драматурга, съ «Иваномъ Сусанинымъ» котораго читатели познакомились въ I-й главѣ очерка, и написавшаго цѣлый рядъ оперныхъ текстовъ для тѣхъ же Верстовскаго и и Кавоса. Наконецъ, въ либретто «Жизни за Царя» оба либреттиста Глинки все-таки встрѣтились, такъ какъ Кукольнику принадлежитъ текстъ вставленной позже сцены Вани передъ монастыремъ, который легко можно сравнить съ литературной обработкой барона Розена. Въ данномъ случаѣ вполнѣ можно опереться на авторитетъ Пушкина, бывшаго гораздо лучшаго мнѣнія о баронѣ Розенѣ, чѣмъ самъ Глинка или позднѣйшіе критики его либретто. Въ отрывкахъ изъ дневниковъ великаго поэта мы находимъ любопытную запись 2 апрѣля 1834 г., въ которой случайно упо-

---

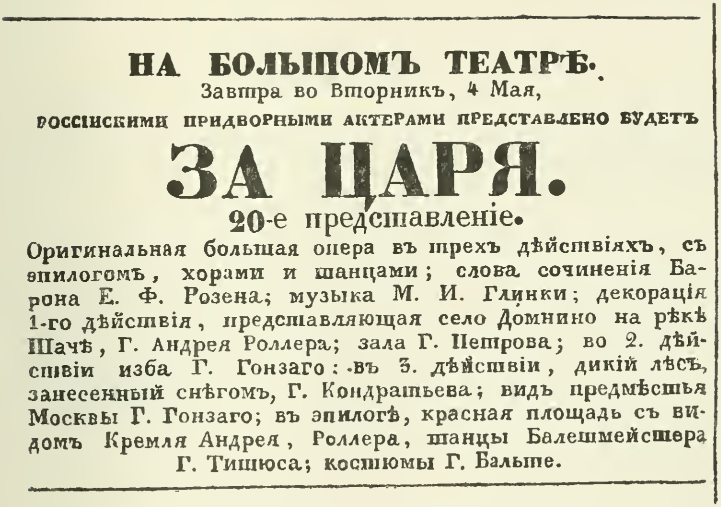
*«Вильгельма Телля»* Россини (1829), *«Гугенотовъ»* Мейербера (1836) и *«Жизни за Царя»* Глинки (1836). Между тѣмъ, появленіе первыхъ двухъ несомнѣнно должно было имѣть извѣстное вліяніе на оперу Глинки.

минаются оба либреттиста Глинки. «На дняхъ, пишетъ Пушкинъ, обѣдалъ у князя Трубецкаго съ Вяземскимъ, Нарышкинымъ, съ Кукольникомъ, котораго видѣлъ въ первый разъ. Онъ кажется очень порядочный молодой человѣкъ. Не знаю, имѣетъ ли онъ талантъ. Я не дочелъ его «Тасса» и не видѣлъ его «Руки» etc. Онъ хорошій музыкантъ. Вяземскій сказалъ объ его игрѣ на фортепіано: il brédouille en musique, comme en vers. Кукольникъ пишетъ «Ляпунова», Хомяковъ тоже. Ни тотъ, ни другой не напишутъ хорошей трагедіи. Баронъ Розенъ имѣетъ болѣе таланта». Пушкинъ оказался безошибочнымъ пророкомъ: всѣ три нѣкогда знаменитыя драмы Кукольника, или даже «трагедіи» («Тассо», «Рука Всевышняго отечество спасла» и «Прок. Ляпуновъ») скоро были забыты и безповоротно.

Зато Глинка гораздо менѣе цѣнилъ своего либреттиста. Тотъ же кн. Одоевскій и самъ Глинка въ своихъ «Запискахъ» разсказываютъ о неладахъ между композиторомъ и его либреттистомъ. «Жуковскій и другіе въ насмѣшку говорили, что у Розена по карманамъ были разложены впередъ заготовленные стихи, и мнѣ стоило сказать—какого сорта, т. е. размѣра, мнѣ нужно и сколько стиховъ, онъ вынималъ столько каждаго сорта, сколько слѣдовало, и каждый сортъ изъ особеннаго кармана. Когда же размѣръ и мысль не подходили къ музыкѣ и не согласовались съ ходомъ драмы, тогда являлось въ моемъ піитѣ необыкновенное упрямство». Такъ пишетъ Глинка. Кн. Одоевскій болѣе подробно останавливается на участіи бар. Розена. «Барону Розену, пишетъ онъ, мы всѣ русскіе, любящіе искусство, обязаны вѣчною благодарностью: безъ него опера «Жизнь за Царя» не существовала бы. Постигши всю прелесть музыкальнаго созданія Глинки, славно владѣя и русскимъ языкомъ и русскимъ метромъ, онъ подчинилъ свой отличный талантъ тѣмъ невообразимымъ условіямъ, которыя требовались въ этомъ дѣлѣ. Вотъ какъ это происходило: я бралъ мелодію Глинки, одноголосную, и, соображаясь съ его намѣреніями, выставлялъ ударенія на нотахъ, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образъ и стараясь сохранить всѣ мелодическіе изгибы, словомъ обращаясь съ нимъ, какъ съ рѣдкимъ нѣжнымъ цвѣткомъ, гдѣ дорогъ каждый лепестокъ, каждый пестикъ, каждая пылинка. По этимъ метрамъ и по данной мысли, выраженной музыкой, баронъ Розенъ написалъ большую часть стиховъ: нѣкоторыя только сцены были написаны имъ прежде музыки. Дѣйствительно, всѣ метрическія трудности послушно гнулись подъ искусною рукою поэта, и, несмотря на всѣ стѣснительныя условія (Одоевскій называетъ ихъ пѣвческими прихотями композитора), въ стихотвореніи «Жизни за Царя» не только есть счастливые стихи, но цѣлыя прекрасныя тирады. Укажу для примѣра хоть на мѣсто: «Высокъ и свѣтелъ царскій домъ»... и проч.

Уѣзжая весной 1835 г., послѣ свадьбы, въ деревню, Глинка повезъ съ собой либретто первыхъ двухъ актовъ оперы, которая только лѣтомъ въ Новоспасскомъ стала принимать свой окончательный видъ, такъ что осенью того же года, уже по возвращеніи въ Петербургъ, композиторъ принялся за партитуру оперы въ ея послѣдовательномъ порядкѣ. Сохранившаяся автографная рукопись послѣдней устанавливаетъ ея начальную дату — *27 августа 1835 г.* Такимъ образомъ оркестровая партитура «Жизни за Царя» была закончена всего въ 7 мѣсяцевъ, такъ какъ 8 апрѣля слѣдующаго года композиторъ представилъ оперу директору Императорскихъ театровъ А. М. Гедеонову.

Автографныя рукописи «Жизни за Царя» не устанавливаютъ подробную картину сочиненія оперы. Кромѣ полной партитуры ея, сохранились еще лишь рукописи двухъ редакцій увертюры оперы, во многомъ отличныхъ отъ извѣстной въ настоящее время и исполнявшейся при первой постановкѣ «Жизни за Царя». Но и эти немногіе варіанты, дошедшіе до насъ (*первоначальная* редакція увертюръ для фортепіано въ 4 руки, послужившая, по словамъ Глинки, для перваго изданія оперы, а также оркестровая партитура увертюры, во многомъ отличная отъ нынѣшней редакціи—напр., вмѣсто нынѣшняго вступленія Adagio въ 39 тактовъ, имѣлось небольшое Grave въ 14 тактовъ и т. д.), показываютъ, какъ осмотрителенъ, послѣдователенъ и кропотливъ былъ трудъ композитора. Глинка отнесся къ своей первой оперѣ не какъ дилеттантъ, не какъ *всѣ* современ-



НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Завтра во Вторникъ, 4 Мая,

РОССІИСКИМИ ПРИДВОРНЫМИ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

ЗА ЦАРЯ.

20-е представленіе.

Оригинальная большая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, хорами и танцами; слова сочиненія Барона Е. Ф. Розена; музыка М. И. Глинки; декорація 1-го дѣйствія, представляющая село Домнино на рѣкѣ Шачѣ, Г. Андрея Роллера; зала Г. Петрова; во 2. дѣйствіи изба Г. Гонзаго: въ 3. дѣйствіи, дикій лѣсъ, занесенный снѣгомъ, Г. Кондратьева; видъ предмѣстья Москвы Г. Гонзаго; въ эпилогѣ, красная площадь съ видомъ Кремля Андрея, Роллера, танцы Балетмейстера Г. Титюса; костюмы Г. Бальте.

ФАКСИМИЛЕ АФИШИ 20-го ПРЕДСТАВЛЕНІЯ «ЖИЗНИ ЗА ЦАРЯ» ВЪ МОСКВѢ, ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

ИЗЪ СОБРАНІЯ А. Ѳ. КОНИ.

ные и большинство слѣдовавшихъ за нимъ русскихъ композиторовъ (достаточно вспомнить о Даргомыжскомъ, Сѣровѣ и Рубинштейнѣ), но какъ художникъ зрѣлый, не только полюбившій свой громадный трудъ, но и постаравшійся представитъ его въ мастерски отдѣланномъ видѣ. Дилеттантъ этого бы не сдѣлалъ, да и *не могъ бы этого сдѣлать*, хотя бы онъ и родился съ несомнѣннымъ геніальнымъ дарованіемъ.

# „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“ М. И. ГЛИНКИ ВЪ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЦЕНЗУРѢ.

## Историческая справка С. Р.

Въ Октябрьскомъ нумерѣ «Ежегодника» мы помѣстили историческую справку о тѣхъ цензурныхъ мытарствахъ, которыя претерпѣлъ Лермонтовскій «Маскарадъ», ждавшій своего разрѣшенія около тридцати лѣтъ, и благодаря требованіямъ дореформенной цензуры появившійся въ двухъ, значительно между собой разнившихся, редакціяхъ. Не такова была участь оперы «Жизни за Царя». Нашему великому композитору повезло въ той-же драматической цензурѣ— при III отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества канцеляріи, въ которой такъ не везло не менѣе великому поэту. На разсмотрѣніе цензуры либретто оперы поступило въ 1836 году и по докладу цензора Огюста Ольдекопа получило 6 октября свое разрѣшеніе, а 27 ноября 1836 года впервые увидѣло свѣтъ рампы. Такимъ образомъ 27 ноября настоящаго года исполнилось 75 лѣтъ со времени перваго представленія оперы. Однако, какъ увидятъ читатели изъ помѣщаемаго ниже доклада цензора, О. Ольдекопъ не далъ своего заключенія о полной цензурности «Жизни за Царя»; въ докладѣ его имѣется маленькое «но», и только помѣтка тогдашняго Начальника Канцеляріи Генерала Дуббельта «позволить» привела къ желанному результату. Подлинный докладъ Ольдекопа написанъ имъ на французскомъ языкѣ, приводимъ его также въ переводѣ:

«Жизнь за Царя», опера въ трехъ дѣйствіяхъ. Сочиненіе Барона Розена. Музыка М. И. Глинки Для Императорскаго Санктпетебургскаго театра.

Le sujet de cette pièce est le haut fait d'Iwan Soussanine qui a consacré sa vie pour sauver celle du Tzar Michel Romanow. La pièce est belle, il n'y a rien à dire; elle doit animer l'esprit national; mais de l'autre coté sont exposés dans cet opera des Polonais avec toute leur haine contre la Russie, et a quoi bon ressuciter une haine jadis si pernicieuse! La censure ne peut rien opposer aux expressions des Polonais dans cette pièce car ces expressions sont conformes à la manière de penser du temps que l'opéra nous presente, mais il est à demander si le gouvernement approuvera ces expressions 1).

*Auguste Oldecope.*

Характерно для того времени, что большинство цензорскихъ докладовъ тогда писалось на иностранныхъ языкахъ, премущественно на французскомъ, что также имѣло мѣсто для такого архирусскаго либретто, какимъ является «Жизнь за Царя». Къ сожалѣнію, либретто, поданнаго въ 1836 г , въ драматической цензурѣ не сохранилось, и сравнить его по этому съ имѣющимся въ настоящее время въ др. цензурѣ при Главномъ Управленіи по дѣламъ печати экземпляромъ не представляется возможнымъ. Однако сразу можно видѣть по заглавію, что имѣющійся въ цензурѣ экземпляръ—«изданіе

---

1) Сюжетомъ этой пьесы служитъ высокій подвигъ Ивана Сусанина, который пожертвовалъ своей жизнью для того, чтобы спасти жизнь Царя Михаила Романова. Пьеса прекрасна, нечего объ этомъ говорить; она поднимаетъ національное чувство, но съ другой стороны въ этой оперѣ Поляки выведены со всей ихъ ненавистью противъ Россіи.—Для чего понадобилось снова возбуждать эту ненависть, когда-то столь пагубную. Цензура ничего не имѣетъ возразить противъ выраженій Поляковъ въ этой пьесѣ, такъ какъ они согласованы съ духомъ того времени, которое являетъ намъ эта опера, но слѣдуетъ, однако, спросить согласится-ли съ ними Правительство.

Ѳ. Стелловскаго 1862 года», разнится отъ первоначальнаго. Какъ мы видѣли, «Жизнь за Царя» была представлена въ драматическую цензуру въ 3-хъ дѣйствіяхъ, между тѣмъ въ изданіи Стелловскаго она названа «большой оперой въ четырехъ дѣйствіяхъ съ эпилогомъ». 13 іюня 1872 года опера Глинки была одобрена Главнымъ Управленіемъ по дѣламъ печати къ представленію на народныхъ театрахъ.

# БЕЛЬГІЙСКІЕ ТЕАТРЫ ЗА ПОСЛѢДНІЕ ТРИ ГОДА.

## МАРІИ ВЕСЕЛОВСКОЙ.

ВСЕМІРНАЯ выставка, устроенная втеченіе прошлаго 1910-го года, въ Брюсселѣ, привлекла къ себѣ огромное количество посѣтителей, сосредоточивала невольно вниманіе туристовъ на маленькой странѣ, Бельгіи, сотканной изъ противорѣчій! Если проѣхать Бельгію съ одного конца на другой, отъ красивыхъ Арденнскихъ горъ до песчаныхъ однообразныхъ дюнъ на берегу Сѣвернаго моря, то противорѣчія во всемъ ярко бросятся въ глаза... Не только въ природѣ, столь не одинаковой, не только въ народонаселеніи, рѣзко раздѣляющемся на два народа, валлоновъ и фламандцевъ, не только въ двухъ, даже трехъ, непохожихъ между собою языкахъ, распространенныхъ между жителями этой маленькой страны, но и въ области литературы, живописи, театра! Изящная, красивая столица, Брюссель,—миніатюрный Парижъ—располагаетъ нѣсколькими большими театрами, и благодаря скорости сообщеній съ другими большими городами страны, привлекаетъ много посторонней публики въ свои театры и поэтому является полною выразительницей театральной жизни въ странѣ. Говорить о бельгійскихъ театрахъ это значитъ говорить, преимущественно, о брюссельскихъ театрахъ!

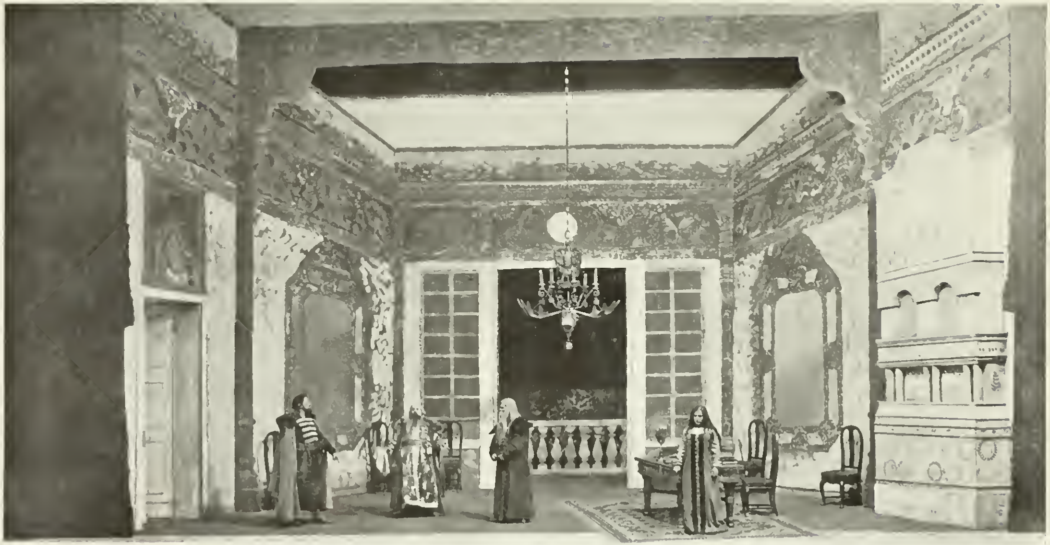
На всемірной брюссельской выставкѣ, въ 1910 году былъ устроенъ цѣлый отдѣлъ, посвященный національной литературѣ. Украшенныя прелестными фризами, витрины этого отдѣла знакомили посѣтителей съ національными журналами, цѣнными рукописями поэтовъ, романистовъ и драматурговъ, колекціей портретовъ писателей, цѣлымъ собраніемъ переводовъ бельгійскихъ произведеній на англійскій, нѣмецкій, итальянскій, русскій языки.

Съ другой стороны, устроенная въ теченіе 1910 года, однимъ бельгійскимъ драматургомъ, Бонмаріажемъ, анкета въ средѣ видныхъ бельгійскихъ писателей, ясно показала, еще лишній разъ, что въ маленькой Бельгіи литературная и художественная жизнь отличается кипучею дѣятельностью... что ежегодно издается неимовѣрное количество газетъ, журналовъ, книгъ со стихами, романами, драмами и критическими изслѣдованіями.

«Бельгійскій театръ это—опасная, очень скользкая область!!!» замѣтилъ во время вышеуказанной анкеты одинъ изъ самыхъ крупныхъ національныхъ писателей, Жилькэнъ. «Мы еще не создали національнаго театра, въ полномъ смыслѣ этого слова... Намъ еще почти нечего назвать, но будущее нашего театра несомнѣнно принадлежитъ тому произведенію, которое будетъ стремиться и съ успѣхомъ выразитъ нашъ національный характеръ».

Слова виднаго поэта, автора «Прометея» и «Ночи», звучатъ слишкомъ горько и пессимистически; нельзя же закрывать глаза на то, что эта самая Бельгія, въ которой молодая литература считаетъ свое начало только съ 1830 года, выставила въ области драмы Мориса Метерлинка, ставшаго міровымъ писателемъ, благодаря его пьесамъ, которыя обошли почти всѣ европейскія сцены. И не одинъ М. Метерлинкъ представляетъ огромное значеніе въ бельгійской драмѣ, есть и другіе талантливые драматурги, которые пишутъ для театра, печатаютъ свои произведенія и которыхъ можно рѣзко раздѣлить на нѣсколько отдѣльныхъ группъ...

Къ первой группѣ, наиболѣе интересной и характерной для Бельгіи, относятся «творцы», искатели новыхъ формъ для діалога въ драмѣ, для развитія въ ней захватывающаго дѣйствія, для передачи извѣстнаго настроенія въ



„ХОВАНЩИНА" ОПЕРА М. МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА СЦЕНА У ГОЛИЦЫНА (II АКТЪ). Г. АНДРЕЕВЪ (ШАКЛОВИТЫЙ). Г. ШАРОНОВЪ (ХОВАНСКІЙ). ШАЛЯПИНЪ (ДОСИФЕЙ). Г—ЖА ЗБРУЕВА (МАРѲА).

пьесѣ... Къ такимъ творцамъ, искателямъ новыхъ формъ, кромѣ М. Метерлинка, относится еще его большой другъ, поэтъ дѣвственной чистоты и радости, Ванъ Лербергъ съ его глубокою одноактною вещицею *Les Flaireurs* (*Они почуяли; пер. С. А. Полякова*), которая была задумана и написана раньше пьесъ Метерлинка и производитъ болѣе сильное впечатлѣніе; затѣмъ видный бельгійскій драматургъ, Эдмондъ Пикаръ, съ его идейными пьесами, théâtre à thèse, считающій, что идея прежде всего должна руководить пьесою и господствовать надъ дѣйствіемъ... Затѣмъ Анри Мобель, съ его пьесами, написанными, по его собственнымъ словамъ, подъ вліяніемъ музыки, полными тонкихъ нюансовъ, чувствъ и переживаній. Мобель стремится прежде всего къ сліянію тонкой чувствительности и задачъ совѣсти, заботится о передачѣ психологіи и индивидуальныхъ чертъ дѣйствующихъ лицъ, онъ противопоставляетъ, такъ сказать, человѣческую душу цѣлому обществу.

Къ слѣдующей группѣ драматурговъ можно было бы причислить авторовъ, такъ называемыхъ, національныхъ пьесъ, въ которыхъ отражаются мѣстный колоритъ, нравы, присущіе только фламандскому или валлонскому народу. Къ нимъ относятся прежде всего одинъ изъ первыхъ романистовъ, К. Лемоннье съ его пьесами: *Самецъ, Умершій, Глаза, которые видятъ,* Ж. Роденбахъ, ставшій міровымъ писателемъ, благодаря его романамъ и стихамъ, въ которыхъ изображенъ *Мертвый Брюгге*, съ его двумя пьесами *Покрывало* и *Миражъ,* наконецъ Поль Андрэ, тонкій психологъ въ его романахъ и пьесахъ, съ его пьесою *Haine d'aimer...* и друг.

Можно найти еще третью, очень многочисленную, группу бельгійскихъ драматурговъ, которые идутъ по пути, преимущественно, французскихъ, а затѣмъ и другихъ иностранныхъ, авторовъ,— они не создаютъ новыхъ путей въ драмѣ, не блещутъ мѣстнымъ колоритомъ и изображеніемъ національныхъ нравовъ, ничѣмъ не отличаются отъ парижскихъ поставщиковъ пьесъ, должныхъ имѣть успѣхъ: это Франси-де-Круаси, Эннекенъ, Анри Кистермакеръ, Ванъ-Оффель, Лутенсъ и др...

Всѣ эти драматурги пишутъ изрядное количество пьесъ для сцены, но положеніе драмы въ Бельгіи таково, что большинство этихъ написанныхъ пьесъ печатается скорѣе для чтенія и никогда не видитъ своего исполненія на подмосткахъ сцены...

Это происходитъ отъ того, что бельгійскіе театры предпочитаютъ ставить скорѣе французскія пьесы, хотя бы и самыя банальныя парижскія новинки, чѣмъ произведенія національныхъ авторовъ; публика, посѣщающая бельгійскіе театры, охотнѣе идетъ на французскую, парижскую пьесу, чѣмъ на пьесу, созданную у себя, на родинѣ. Пьесы бельгійскихъ авторовъ, конечно, за исключеніемъ нѣкоторыхъ, не выдерживаютъ болѣе пяти, а иногда и одного представленія... Исключеніемъ къ этому общему правилу является королевскій театръ du Parc, въ которомъ, благодаря энергичной предпріимчивости директора театра, г. Reding'a, его стараніямъ и умѣнію хорошо и красиво ставить пьесы, исполняются, иногда и съ большимъ успѣхомъ, произведенія бельгійскихъ драматурговъ. Королевскій театръ du Parc, ставящій исключительно драму и комедію, пользуется большимъ значеніемъ въ брюссельской, даже можно сказать, бельгійской театральной жизни. Г. Редингъ, директоръ театра, никогда не смущается никакой неудачею, ставитъ часто пьесы бельгійскихъ драматурговъ, какъ бы желаетъ одержать побѣду надъ равнодушіемъ публики. За послѣдніе три года наибольшій успѣхъ изъ бельгійскихъ авторовъ, поставленныхъ на сценѣ театра du Parc, выпалъ на долю драматурга Поля Спака (Paul Spaak), лауреата свободной бельгійской Академіи въ 1908 году. Его пьеса *Kaatje*, неожиданно для всѣхъ, выдержала до 50 представленій, — явленіе до сихъ поръ небывалое въ бельгійскомъ театрѣ! Затѣмъ пьеса была перевезена въ Парижъ, гдѣ вызвала такіе же шумные восторги. Она словно отомстила публикѣ за всѣхъ бельгійскихъ драматурговъ, заставила преклониться зрителей передъ роднымъ произведеніемъ. Пьеса Поля Спака, «Kaatje», написана звучными, красивыми стихами и переноситъ зрителей въ Голландію, къ XVII вѣку. Герой пьесы, Жанъ, художникъ, желая усовершенствоваться и найти истинное вдохновеніе, уѣзжаетъ учиться въ

Италію... Мѣстная родная природа не удовлетворяетъ его, частые туманы скрываютъ отъ него солнце и яркія краски; онъ бросаетъ на два года своихъ родителей, свою молочную сестру «Kaatje», въ глубинѣ души безпредѣльно его любящую, и уѣзжаетъ. Но всѣ домашніе съ тревогою относятся къ его путешествію, боятся за него. Ихъ опасенія оправдываются, и когда Жанъ, послѣ двухлѣтняго отсутствія, возвращается домой, онъ пріѣзжаетъ не одинъ, а въ сопровожденіи какой-то итальянки, которую онъ выдаетъ за свою жену и которую, онъ, какъ ему кажется—страстно любитъ. Родные неохотно мирятся съ этимъ, Kaatje страдаетъ. Но и итальянкѣ не особенно нравится новая жизнь. Голландія кажется ей скучной, слишкомъ замкнутой; ея любовь къ Жану не такъ глубока, чтобы она смогла вытерпѣть подобную обстановку, и при первой же возможности, встрѣтивъ въ Голландіи какихъ-то флорентинскихъ купцовъ, она уѣзжаетъ съ ними на родину. Жанъ сначала въ отчаяніи, но время постепенно затягиваетъ его сердечную рану; онъ объясняетъ роднымъ, что итальянка никогда не была его женой и что онъ пришелъ къ заключенію, что отнынѣ не надо нигдѣ искать вдохновенія, а необходимо писать то, что онъ видитъ вокругъ себя, передавать женскую нѣжную и кроткую душу, какъ у Kaatje, сѣрую, туманную, но глубокую по душѣ Голландію...

Поль Спакъ, одержавшій такую блестящую побѣду надъ равнодушіемъ публики, задавался цѣлью не только написать красивую драму въ стихахъ, близкую по формѣ къ пьесамъ Ростана, но очевидно хотѣлъ провести ту идею, что художникъ долженъ искать вдохновенія и натуру только въ своей обстановкѣ, во всемъ, что ему близко и дорого, а не стремиться вдаль...

«Kaatje» Поля Спака была очень тщательно поставлена на сценѣ du Parc; художникъ Melchers написалъ очень стильныя декораціи, исполненіе главныхъ ролей было прекрасно... все это способствовало тому, что постановка пьесы Спака составила цѣлую эпоху въ исторіи бельгійскаго современнаго театра.

Въ теченіе 1910 года, по случаю всемірной выставки, директоръ театра du Parc устроилъ цѣлую серію представленій для слѣдующихъ бельгійскихъ пьесъ, какъ бы для ознакомленія посѣтителей выставки съ бельгійской драмой. Были поставлены: «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Монастырь» Э. Верхарна, «Самецъ» К. Лемонье, — передѣлка изъ романа того же названія — «Русскіе студенты» Ив. Жилькэна, «Этапы» Ванъ-Зипа, и опять же «Kaatje» Спака.

«Сестра Беатриса» Метерлинка всѣмъ намъ хорошо извѣстна и памятна по чудесной, вдохновенной игрѣ В. Ѳ. Коммиссаржевской и я не буду говорить объ этой пьесѣ.

Изъ пьесъ Э. Верхарна «Монастырь» является лучшей и наиболѣе извѣстной. Въ раннихъ стихотвореніяхъ Э. Верхарна есть очень интересный отдѣлъ «Монахи», носящій вполнѣ мистическій, необычный для автора, характеръ. Въ этомъ отдѣлѣ мы встрѣчаемъ цѣлую толпу монаховъ различныхъ типовъ: гордые, торжественные, старые монахи, мрачные аскеты, тихіе, нѣжные, наивные поклонники Дѣвы Маріи, суровые создатели ереси, съ желѣзною волею, дикіе, словно находящіеся вѣчно подъ страхомъ ада, феодальные монахи, потомки бароновъ и королевскихъ принцевъ... Всѣ эти типы монаховъ встрѣчаемъ мы теперь въ пьесѣ, всѣ они надѣлены чувствами ненависти, гордости, тщеславія, охвачены борьбою за мѣсто пріора.

Когда выборъ стараго пріора для своего замѣстителя падаетъ на монаха Балтазара, убившаго нѣсколько лѣтъ тому назадъ своего отца, скрывшагося въ монастырѣ и терзавшагося муками совѣсти, жгучаго раскаянія, Балтазаръ больше не выдерживаетъ своихъ душевныхъ мукъ, жаждетъ публичной исповѣди... произноситъ ее передъ народомъ. Пьеса написана сильными, яркими мазками и очень захватываетъ, даже въ чтеніи...

«Монастырь» Верхарна имѣлъ большой успѣхъ на сценѣ; прекрасно было исполненіе главныхъ ролей, въ особенности роли монаха Марка актеромъ г. De Gravone, который вообще превосходно передаетъ юность, чистоту души, необходимыя въ этой роли...

«Самецъ» Лемоннье, какъ всякая передѣлка, гораздо слабѣе самого романа... К. Лемоннье одинъ изъ самыхъ первыхъ и самыхъ крупныхъ бельгійскихъ писателей; онъ написалъ болѣе пятидесяти, шестидесяти романовъ, выказывая себя всегда очень разнообразнымъ, сильнымъ, иногда нѣжнымъ или грубымъ сыномъ своей родины. Романъ «Самецъ» имѣлъ въ свое время огромный успѣхъ; сильный браконьеръ, не желавшій подчиняться требованіямъ мелкой деревенской жизни, ея узкой и чопорной морали, ея предразсудкамъ, предпочитаетъ не имѣть собственнаго уголка, скитается по лѣсу, подъ вѣчнымъ опасеніемъ быть схваченнымъ лѣсною стражею. Его сила, физическая и духовная, его превосходство надъ деревенскими обыкновенными парнями, его бравированіе всѣмъ, даже своею жизнью, его смѣлость и отвага увлекаютъ на нѣкоторое время стойкую дѣвушку до такой степени, что она забываетъ о своихъ родныхъ, о взглядахъ, царящихъ въ патріархальныхъ семьяхъ на браконьеровъ, даритъ ему свою любовь... но вскорѣ разсудокъ у нея беретъ верхъ надъ страстью...

Захватывающія сцены романа, свиданія влюбленныхъ въ лѣсу, страданія сильнаго человѣка, чувствующаго себя непонятымъ, наконецъ, бѣгство браконьера по лѣсу во время погони за нимъ и его смерть передались съ успѣхомъ въ пьесѣ, но красивыя описанія природы, пробуждающагося лѣса на зарѣ, при восходѣ солнца, конечно, погибли въ передѣлкѣ.

«Русскіе студенты»—Ив. Жилькэна, одного изъ первыхъ современныхъ писателей Бельгіи, очень интересны, въ особенности для насъ, русскихъ. Настоящій поэтъ, авторъ «Ночи», другихъ высоко талантливыхъ стихотвореній въ духѣ Бодлэра, драматической поэмы «Прометей» и интереснѣйшей драмы «Савонаролла», Жилькэнъ одно время очень интересовался русскою студенческою жизнью и написалъ пьесу, посвященную русской дѣйствительности. Авторъ не желалъ защищать или осуждать ту или другую сторону русскаго студенчества, онъ хотѣлъ только изобразить какое-то возмущеніе студентовъ и рабочихъ въ Петербургѣ, очень близкое по деталямъ къ событіямъ 1905 г. Въ пьесѣ мы встрѣчаемъ различные типы студентовъ: богатаго аристократа Егора Рагина, пророка, вдохновителя всей учащейся молодежи и рабочихъ. Несмотря на его умъ, спокойствіе, выдержку, большое образованіе, онъ вовсе не партійный работникъ, не фанатикъ... Егоръ прежде всего мечтатель, искренній русскій мечтатель о лучшемъ будущемъ Россіи; онъ дѣлится своими мечтами съ товарищами, вырабатываетъ планъ одной политической манифестаціи, но за нѣсколько минутъ до осуществленія этого плана онъ уже колеблется.. Онъ любитъ благородную дѣвушку, преданную всей душой ему и дѣлу, но вскорѣ сомнѣвается, охладѣваетъ къ ней. Онъ не вѣритъ ни въ свое дѣло, ни въ его успѣхъ, ни въ любовь къ этой дѣвушкѣ, Вѣрѣ,—мечтаетъ о деревнѣ, о покоѣ, когда ему необходимо отправляться къ Казанскому собору, гдѣ его и арестовываютъ вмѣстѣ съ товарищами...

Его братъ, Сергѣй, является полною его противоположностью: это пламенный, восторженный юноша, убѣжденный фанатикъ своего дѣла. Ихъ товарищи, которые сидятъ съ ними въ тюрьмѣ, очень разнообразны: встрѣчаются среди нихъ толстовцы, анархисты, простые, мало сознательные рабочіе.—Бывшая швея, Вѣра, возлюбленная Егора, обожающая его, поклонница Герцена, Бакунина, является такой же узкой фанатичкой, какъ и Сергѣй Рагинъ.

Очень типичная фигура въ пьесѣ это дядя братьевъ Рагиныхъ, прокуроръ Синода, одинъ изъ самыхъ вліятельныхъ сенаторовъ. Онъ написанъ авторомъ вполнѣ объективно; когда его племянники, которыхъ онъ воспиталъ, попадаютъ въ тюрьму, онъ пріѣзжаетъ къ нимъ, желая добиться отъ нихъ подписи отреченія. Очень хитро и искусно онъ подходитъ къ выполненію своего намѣренія, рисуетъ имъ свое толкованіе задачъ русскаго народа, и миссіи истинно христіанскаго государства, которое должно упрочиться надъ старымъ свѣтомъ, Азіей, а затѣмъ и Европой.

Егоръ увлекается сейчасъ же подобной мечтой, рѣшаетъ написать свою исповѣдь, опубликовать ее, когда состоится его осужденіе и тѣмъ самымъ предостеречь молодежь отъ заблужденій. Дядюшка добивается для него различныхъ льготъ въ тюрьмѣ, чувствуя, что Егоръ уже на его сторонѣ... а его братъ и Вѣра, считая все это измѣною со стороны Егора, рѣшаютъ убить его и убиваютъ... Конецъ пьесы своею сжатостью, быстротою дѣйствія на сценѣ производитъ потрясающее впечатлѣніе...

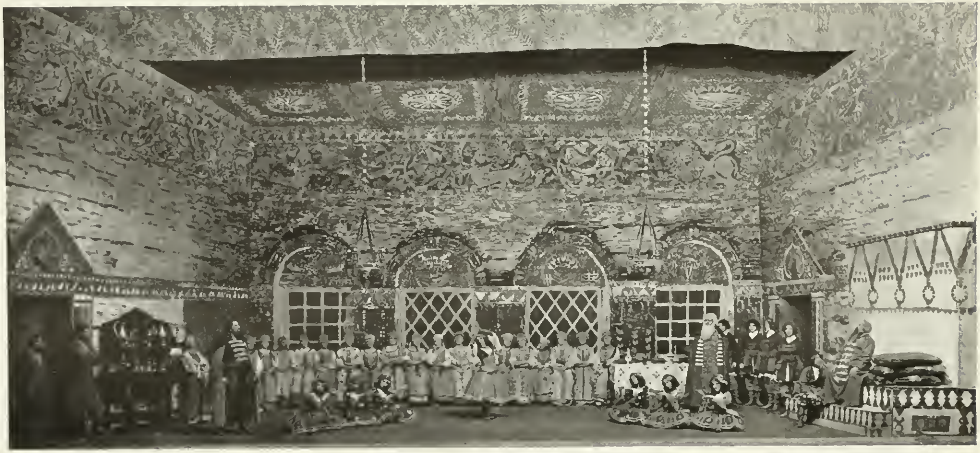
Пьеса была разыграна съ большимъ успѣхомъ. Несмотря на то, что критика выражала нѣкоторое недоумѣніе по поводу русской жизни, изображенной въ пьесѣ, находила пьесу чрезмѣрно пропитанной идеей, мало сценичной, успѣхъ былъ шумный. Авторъ самъ объяснялъ такой успѣхъ чудеснымъ исполненіемъ артистовъ. De Gravone, игравшій такъ хорошо въ «Монастырѣ» Верхарна, внесъ въ свое исполненіе роли Сергѣя столько энтузіазма, юности, страсти, простоты, что способствовалъ несомнѣнно успѣху пьесы.

«Русскіе студенты», кромѣ театра du Parc, шли много разъ и на другихъ сценахъ, всегда съ большимъ успѣхомъ и захватывающимъ интересомъ у публики.

Пьесы Ванъ-Зипа всегда охвачены пессимистическимъ оттѣнкомъ. Самою удачною изъ его пьесъ являются «Этапы». Въ этой пьесѣ, какъ вообще въ пьесахъ Ванъ-Зипа, господствуетъ идея... идея о томъ, что рознь между поколѣніями въ семьѣ всегда должна сказаться. Въ первомъ актѣ мы застаемъ знаменитаго, уже стараго доктора Теро, на теоріи котораго нападаетъ его зять, Леглэ, тоже докторъ. Конфликтъ между двумя докторами чувствуется съ самаго начала пьесы. Теро ретиво защищаетъ свои знанія и свои пріемы. Молодой зять, очень ученый докторъ, защищаетъ новые методы леченія, не уступаетъ ни въ чемъ старому доктору. Его жена, обожающая своего отца, становится на его сторонѣ, и когда ея мужъ уѣзжаетъ отъ нихъ, она не слѣдуетъ за нимъ и остается у отца. Между первымъ и вторымъ актомъ проходитъ семь лѣтъ. Молодые супруги, хотя и любящіе другъ друга, живутъ порознь. Старый докторъ сознаьъ свою ошибку, свою отсталость, онъ больше не практикуетъ и даже потихоньку посылаетъ больныхъ къ своему зятю. Слава послѣдняго растетъ... Чувства отца, наконецъ, одерживаютъ верхъ надъ его самолюбіемъ и онъ сознается дочери въ томъ, что онъ заблуждался... Дочь его снова возвращается къ мужу...

Между вторымъ и третьимъ актомъ проходитъ двадцать лѣтъ. Ребенокъ доктора Леглэ уже взрослый молодой человѣкъ, студентъ медикъ. Его отецъ чувствуетъ себя на положеніи своего тестя въ первомъ актѣ, онъ также горячо защищаетъ свои идеи, какъ когда-то старикъ Теро защищалъ свои передъ нимъ... Начинается тотъ-же конфликтъ между старымъ и молодымъ поколѣніями. Старый Теро, почти умирающій, показывается и защищаетъ внука... Дѣло каждаго ученаго, по его мнѣнію, только одинъ этапъ на пути общаго прогресса... Пусть замолкнетъ гордость, преклонится передъ наукой, всегда идущей впередъ! Три поколѣнія должны дарить только свой трудъ для страдающаго человѣчества.

Въ теченіе 1909 года одною изъ яркихъ постановокъ на сценѣ театра du Parc была передѣлка изъ романа Эжена Демольдера «Изумрудный путь», принадлежащая поэту Ж. Ришпэну. Эженъ Демольдеръ, одинъ изъ самыхъ видныхъ бельгійскихъ романистовъ, переселился уже нѣсколько лѣтъ во Францію, но не прерываетъ связи съ родиной. Передѣлка Ришпэна сначала была поставлена въ Парижѣ, въ театрѣ Одеонъ, имѣла средній успѣхъ, затѣмъ уже была разыграна на родинѣ Демольдера. Въ его романѣ «Изумрудный путь» изображается жизнь голландскихъ художниковъ XVII вѣка со всей ея живописной обстановкой, страстями и чувствами. Любовная исторія начинающаго художника Кобуса и красивой куртизанки Сизки позволяла автору показать читателю всю прежнюю жизнь учениковъ Рембрандта. Ришпэнъ, видимо, увлекся этимъ романомъ, но нѣсколько измѣнилъ его,—скорѣе онъ взялъ нѣсколько отдѣльныхъ эпизодовъ; спокойную мирную обстановку на мельницѣ Балтазара, отца героя, Кобуса, въ Дордрехтѣ, въ то время, когда Кобусъ мечтаетъ отправиться по чудесному и символическому «Изумрудному пути», который долженъ привезти его къ великимъ художникамъ, у которыхъ онъ хочетъ учиться и набраться вдохновенія; затѣмъ онъ переноситъ его въ мастерскую стараго учителя Крупа, въ Гарлемѣ, гдѣ Кобусъ встрѣчается съ Сизкою, натурщицей и куртизанкой, увлекается ея заманчивой красотою, затѣмъ въ красивую комнату Сизки въ Амстердамѣ, куда, несмотря на совѣты пріятеля Дирка,



„ХОВАНЩИНА“ ОПЕРА М. МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА, СЦЕНА У КН. ХОВАНСКАГО (II АКТЪ).
Г. АНДРЕЕВЪ (ШАКЛОВИТЫЙ). Г—ЖА ВАГОНОВА (ТАНЦОВЩИЦА) Г. ШАРОНОВЪ (ХОВАНСКІЙ).

Кобусъ, ослѣпленный страстью, сопровождаетъ свою возлюбленную, бросивъ временно искусство; въ пьесахъ изображается ночной кутежъ цыганъ, съ которымъ бѣжали Сизка, Диркъ и Кобусъ, послѣ того какъ онъ убиваетъ богатаго возлюбленнаго Сизки; въ заключеніе старая мельница, куда онъ возвращается, разставшись навѣки съ Сизкою, съ полнымъ раскаяніемъ и гдѣ Диркъ умираетъ, взявъ на себя вину за преступленіе, которое онъ не совершалъ,—отъ выстрѣла.

Конецъ въ пьесѣ измѣненъ по сравненію съ романомъ; но въ передѣлкѣ осталось столько трогательныхъ, живыхъ, иногда грубыхъ, иногда трагическихъ, захватывающихъ сценъ, что передѣлка производитъ большое впечатлѣніе. Очень хороша встрѣча юнаго Кобуса, пріѣхавшаго учиться въ Галемъ, съ уже знаменитымъ Рембрандтомъ. Хороша сцена и въ Амстердамѣ, у красавицы Сизки, когда другъ Кобуса, Диркъ, открываетъ ему глаза, разсказывая объ измѣнахъ Сизки. Стихи, которыми Ришпэнъ написалъ свою передѣлку, отличаются звучностью, живостью и красотою. Разыграна пьеса была очень хорошо, артисты словно жили на сценѣ.

Въ 1909 году изъ бельгійскихъ пьесъ имѣла успѣхъ драма «Побѣда» Ванъ-Оффеля. Авторъ написалъ сильную интересную драму, гораздо болѣе захватывающую, чѣмъ большинство парижскихъ пьесъ, привлекавшихъ вниманіе бельгійской публики. Ванъ-Оффель захотѣлъ прославить величіе человѣческаго стремленія, порыва, всемогущество энергіи и воли. Желая показать, что побѣда остается всегда на сторонѣ тѣхъ, кто героически упорствуетъ въ хорошемъ намѣреніи, онъ вывелъ своего героя на верфи, на берегу родной Шельды. Его герой—молодой строитель судовъ, возвращается изъ Америки къ отцу и брату, которые привели въ упадокъ ихъ верфь, и хочетъ возсоздать снова ея прежнее значеніе. Онъ беретъ въ свои руки управленіе верфью, вдыхаетъ въ нее кипучую жизнь, несмотря на то, что кругомъ его въ семьѣ царятъ мракъ и упадокъ. Отецъ его на вѣритъ въ его широкіе замыслы, его нервная жена тоскуетъ по покинутой родинѣ, отъ скуки затѣваетъ романъ съ его никуда непригоднымъ братомъ. Онъ же сооружаетъ чудесное судно «Victrix», для плаванія по сѣвернымъ морямъ, и въ то время, какъ устраивается празднество въ честь спуска судна, герою передаютъ печальное извѣстіе, что его братъ и его жена найдены утонувшими въ водахъ Шельды. Но это не служитъ крушеніемъ для его георических замысловъ; инстинктъ борьбы и гордости превозмогаютъ у него мучительныя переживанія: онъ приказываетъ пустить пароходъ и начинать празднество.

Нѣсколько тяжеловатый языкъ и наивность построенія пьесы мѣшали блестящему успѣху автора, но во всякомъ случаѣ это одна изъ большихъ попытокъ бельгійскаго театра, это тоже одна изъ побѣдъ, хотя бы и надъ равнодушіемъ бельгійской публики.

Въ 1908 году ставили еще одну пьесу бельгійскаго автора, Кистемакера, «Соперница», по содержанію близкую къ пьесѣ «Gioconda» Д'Аннунціо, очень холодно принятую публикою и прессою. Кистемакеръ, теперь почти все время живущій въ Парижѣ, пишетъ очень много и разнообразно, выказывая всегда въ своихъ произведеніяхъ соединеніе чувства и силы воли, но въ этой пьесѣ оказался слабѣе, чѣмъ въ другихъ своихъ пьесахъ. Его болѣе раннее произведеніе «Рана» была поставлена въ 1910 году въ театрѣ du Parc; авторъ видимо желалъ написать глубокую буржуазную трагедію, показавъ, что рана, нанесенная любовью, никогда не залечивается вполнѣ и что судьба заставляетъ влюбленныхъ свершать не только что-либо не дозволенное съ точки зрѣнія обыденной морали, но прямо преступное.

Предвзятость идеи повредила пьесѣ; длинные разговоры, сантиментальныя объясненія, отсутствіе захватывающаго дѣйствія и интересныхъ эпизодовъ послужили къ тому, что «Рана» большого успѣха не имѣла и не осталась въ репертуарѣ.

Въ 1910 году была поставлена пьеса «Мраморная стѣна», принадлежащая двумъ бельгійскимъ поэтамъ, Сильвану Бонмаріажу и Альберу Жиро.

«Мраморная стѣна»—символъ стѣны, о которую разбиваются всѣ человѣческія стремленія, порывы, желанія, страсти и надежды... Молодая дѣвушка, избалованная въ семьѣ, очень богатая, разбиваетъ свои иллюзіи и свою наивную неопытность о подобную стѣну. Она любитъ молодого человѣка, но ей показалось почему-то, что онъ, въ бракѣ съ ней, стремится только къ ея богатству,—она отказываетъ ему, и вскорѣ узнаетъ, что онъ сгоряча женился на другой. Черезъ нѣкоторый промежутокъ времени они снова встрѣчаются, и она хочетъ освободиться отъ тяготѣвшихъ надъ нею тисковъ богатства и воспитанія и они уѣзжаютъ вдвоемъ въ Венецію, чтобы отдаться вполнѣ страстной любви..., но онъ очень быстро начинаетъ охладѣвать къ ней, хочетъ вернуться въ Парижъ.

Она въ отчаяніи бросается въ каналъ, но не тонетъ, и въ третьемъ актѣ мы застаемъ ее уже въ Парижѣ, угасающей, умирающей отъ тоски. Передъ смертью она прощается со всѣми, миритъ Жана съ женой, понимая, что всѣ ея надежды разбиваются о какую-то... мраморную стѣну...

Изъ общаго европейскаго репертуара можно указать на многія пьесы, шедшія на сценѣ театра du Parc съ большимъ успѣхомъ. Такъ, напримѣръ, «Идеальный мужъ»—Оскара Уайльда, передъ началомъ котораго читалась очень интересная вступительная лекція, новая обработка «Ифигеніи» Мореаса съ возстановленіемъ хора, пьесы Доннэ («Воспитаніе Принца», La Patronne»), Эрвье, Капюса, пьеса Saül-Paizat, гдѣ была прекрасно изображена психологія Саула, де Куреля и др. Необходимо еще упомянуть объ интересныхъ Matinées littèraires, которыя устраиваются въ театрѣ du Parc и предназначены для молодежи. На нихъ ставятся, большею частью, классическія пьесы или же они посвящаются знакомству съ какимъ-нибудь современнымъ драматургомъ. Въ теченіе послѣднихъ трехъ лѣтъ на этихъ Matinées были разыграны пьесы Мольера, Галеви, Сарду, Бьернсона, Мендеса, Коппэ, Вольтера, даже «Женитьба» Гоголя, по случаю столѣтія со дня рожденія автора.

Театръ du Parc одинъ изъ самыхъ интересныхъ брюссельскихъ и вообще бельгійскихъ театровъ; его репертуаръ всегда очень разнообразенъ, а главное, онъ не боится бельгійскихъ авторовъ. Вліяніе прессы, иногда цѣлый походъ въ пользу какой-нибудь новой постановки пьесы бельгійскаго автора, оффиціальное покровительство, даже рѣдкія субсидии государства, все это съ трудомъ побѣждаетъ равнодушіе публики къ пьесамъ родныхъ авторовъ. Колоссальный успѣхъ *Kaatje* Поля Спака только подтверждаетъ своимъ исключеніемъ общее правило.

Королевскій театръ *La Monnaie* занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ числѣ оперныхъ театровъ Европы; въ театрѣ даются оперы на французскомъ языкѣ, ставятся феерiи и балеты.

За послѣдніе три года на сценѣ *La Monnaie* можно было слушать наряду со старыми операми, вродѣ «Аиды», «Фауста», «Карменъ», «Риголетто», «Балъ-Маскарада», «Ифигеніи въ Тавридѣ», «Миньоны», «Африканки», прекрасно исполненныя оперы Вагнера: «Морякъ-Скиталецъ», «Валькирія», «Тангейзеръ», «Нюренбергскіе мастера пѣнія», «Зигфридъ», «Лоэнгринъ», или же совершенно новыя оперы въ художественной красивой обстановкѣ. Такова, напримѣръ, очень интересная лирическая опера *Le Chemineau* (въ 1908 г.), написанная на сюжетъ произведенія Ришпэна (музыка Ксавье Леру), имѣвшая несомнѣнный успѣхъ. Полное драматизма, даже трагизма, произведеніе Ришпэна—судьба вѣчно шатающагося человѣка по большимъ дорогамъ, стремящагося неизвѣстно куда, эта смѣсь реализма и какой-то лирики, все это прекрасно передано въ музыкѣ. Декораціи были строго выдержаны, оркестръ тщательно выполнилъ свою задачу; артисты, сжившіеся вполнѣ съ своими ролями, способствовали успѣху оперы. Музыка Ксавье Леру находилась въ полной гармоніи съ поэмою Ришпэна, такъ какъ композиторъ хотѣлъ дать только мелодическую иллюстрацію къ этому произведенію. Роль самого Бродяги полна звучности и краски; деревенская пѣсенка въ началѣ, его выходъ въ третьемъ актѣ, и, наконецъ, его уходъ: «Suis ton destin, va, chemineau, chemine», все это такъ ярко говорило о беззаботности, о нищетѣ, о веселости и о глубокой печали самого героя...

Вслѣдъ за Брюсселемъ эта же опера Леру была поставлена и въ другихъ бельгійскихъ городахъ—Антверпенѣ, Люттихѣ, затѣмъ даже въ Лиссабонѣ, куда г. Bourbon, создавшій эту роль въ Брюсселѣ, уѣзжалъ на двѣ недѣли. Въ 1908 году другая интересная постановка духовной драмы Louis Gullet (музыка Массенэ) «Марія Магдалина»,—хотя нѣсколько устарѣвшей,—произвела сильное впечатлѣніе. Встрѣча Христа съ Магдалиной, ея раскаяніе, ея отчаяніе, появленіе Апостоловъ, ихъ рыданія на Голгоѳѣ—все это и теперь могло еще захватить зрителей.

Интересныя постановки въ 1909 г. оперъ на сюжеты пьесъ Мориса Метерлинка—«Монна Ванна» и «Синяя Борода», музыка Дика, были встрѣчены очень холодно публикой. Музыка къ «Моннѣ-Ваннѣ» часто заставляла вспоминать близкое знакомство автора съ партитурами Массенэ, Гуно, Бизе и Вагнера, прекрасное исполненіе роли Гвидо Колонна г. Bourbon и чудныя декораціи не спасли постановки... Также успѣха не имѣло и посредственное произведеніе René Fauchon *Beethoven*, которому предшествовала такая шумная реклама, шедшая изъ Парижа.

За то опера «Katharina», драматическая легенда Van Heemslede, музыка Finel, прошла съ большимъ успѣхомъ. Опера была поставлена, какъ всегда все ставится въ театрѣ *La Monnaie*, съ богатствомъ, вкусомъ и вѣрностью. Нѣкоторыя картины, напр., терраса дворца на берегу моря, залитая солнцемъ, поражала своей красотою и гармоніей красокъ. Интересный сюжетъ, обращеніе въ христіанство молодой и красивой патриціанки, ея встрѣча съ императоромъ, обращеніе къ войску, — все это было чудесно. Наряду съ большимъ успѣхомъ «Самсона и Далилы», «Тоски», «Богемы», «Искателей Жемчуговъ» это была одна изъ самыхъ успѣшныхъ постановокъ въ 1909 г.

Въ 1910 г. однимъ изъ видныхъ событій въ репертуарѣ театра *La Monnaie* были гастроли театра Монте-Карло съ Шаляпинымъ во главѣ. Ставили «Мефистофеля» и «Донъ-Кихота», причемъ всѣ газеты отзывались съ большой похвалой о голосѣ и игрѣ русскаго знаменитаго пѣвца.

Наряду съ операми было поставлены за эти три года нѣсколько балетовъ и феерій, вродѣ «Hopjes et Hopjes», балетъ Lauveryns'а въ 1910 г. «Le Maître à danser»—въ 1909 г. «Fortunio», ком. опера, «Au pays des Cigales» балетъ, «Les Jumeaux de Bergame», ком. опера, музыка Dalcraze.

Въ королевскомъ театрѣ «*Des Galeries*», дѣятельный и энергичный директоръ, г. Францъ Фонсонъ организовалъ классическіе спектакли, успѣхъ которыхъ былъ очень значителенъ. Въ теченіе послѣднихъ трехъ лѣтъ, такимъ образомъ, съ шумнымъ успѣхомъ шли пьесы Мольера, Бомарше, Виктора Гюго, Расина, Корнеля, причемъ часто артисты изъ труппы «Comédie française» и «Одеона», пріѣзжали изъ Парижа на эти спектакли. Мунэ-Сюлли въ «Эдипѣ». Альбертъ Ламберъ, Поль Муне въ «Сидѣ», «Британникѣ» и другихъ пьесахъ захватывали своей игрой бельгійскую публику.

Въ остальные дни ставились очень посредственныя пьесы, вродѣ передѣлки изъ романа Конанъ Дойля «Шерлокъ-Хольмсъ» (1908 г.), «Старый Гейдельбергъ», «Очагъ» Мирбо, иногда же оперетки, вродѣ «Прекрасной Елены», «Веселой вдовы», «Боккачіо». Въ театрѣ «*Des Galeries*», ставился знаменитый «Шантеклеръ», Ростана, сейчасъ вслѣдъ за его шумнымъ успѣхомъ въ Парижѣ.

Въ театрѣ «*Alcazar*» въ 1908 г. ставили небольшую вещицу Поля Спака, автора Kaatje, La Madone, драму въ двухъ актахъ, въ стихахъ, прекрасную по силѣ, страсти и нѣжности. «Мадонна» напоминаетъ итальянскую легенду. Монахъ Бенедетто любитъ юную дѣвушку, но она благоразумна и считаетъ, что монахъ находится во власти дьявола и стремится къ чуду, чтобы спасти его и себя. Она совѣтуетъ монаху придти ночью въ часовню, умолять Мадонну, которая навѣрно излѣчитъ его отъ безумной страсти. Чтобы чудо могло совершиться, она становится на мѣсто Мадонны, желая подать монаху самые благоразумные совѣты. Но когда монахъ приходитъ и говоритъ о своей страсти, она такъ потрясена, что забываетъ о своей роли и падаетъ въ его объятія.

Затѣмъ ставили идейную пьесу Бріё «Les Hannetons», «Robe Rouge», «Viveurs», Лаведана Marthe, Кистермакера, очень хорошо разыгранныя, пьеса Wolff «L'âge d'aimer», передѣлку изъ романа Ренэ Базэна «Les Oberlés, Порториша «L'Amoureuse», «Заза»—Бертона, и много другихъ парижскихъ пьесъ. Интересны также «Matinées mondaines», на которыхъ читались рефераты, стихи—такъ, напр., Жанъ-Ришпэнъ въ 1908 г. читалъ стихи, посвященные морю, Du Chastain читалъ лекцію «Поэты-женщины», Мориссо читалъ «L'Humeur et les Humoristes», Nazière «Женская современная поэзія» и т. д.

Въ театрѣ *Мольеръ* ставились исключительно оперетки—«La Fille de M-me Angôt», «La Cigale et La Fourmi», «Боккачіо», «Mam'zelle Gogo», при самой обыкновенной постановкѣ.

Въ теченіе трехъ послѣднихъ лѣтъ въ Брюсселѣ было много гастролей посторонныхъ труппъ. Послѣ блестящаго представленія въ Парижѣ пріѣзжала сицилійская труппа съ Джіовани Грассо. Чрезвычайный реализмъ игры, заботы о натурализмѣ, бѣшеная мимика, быстрыя движенія, неуравновѣшенность натуръ талантливыхъ актеровъ, все это говорило о захватывающемъ интересѣ публики, но не о настоящемъ, тонкомъ искусствѣ. Затѣмъ въ томъ же 1908 г. пріѣзжала японская трагическая актриса Sada Jacco съ своей труппой, — была цѣлая недѣля спектаклей Коклэна, потомъ Сары Бернаръ. Въ 1909 г. гастролировали парижская труппа «Comédie française», итальянская опера, красивая, талантливая и тонкая артистка Jane Hading, затѣмъ знаменитая Жоржетта Лебланъ, наконецъ, вѣнская оперетка, труппа лиллипутовъ.

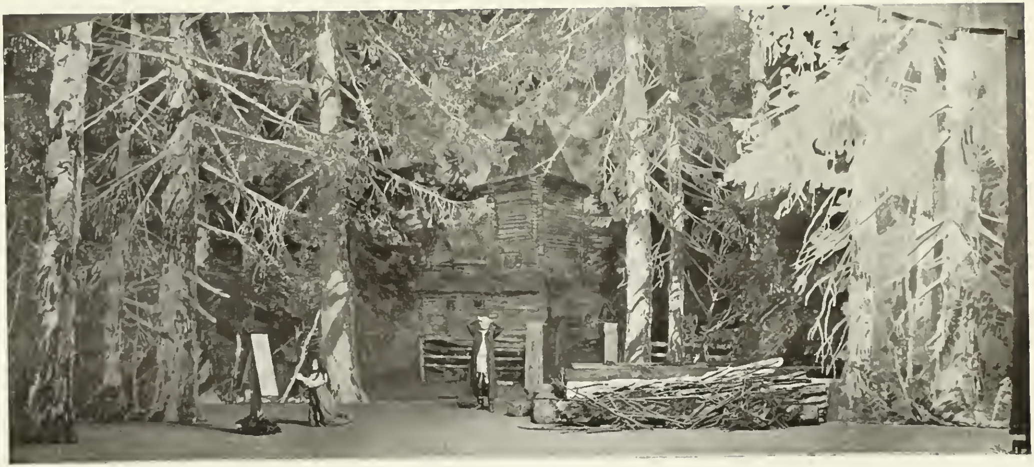
Въ 1910 г. гастролировали Мунэ-Сюлли, Режанъ, французская труппа, ставившая Шантеклеръ, русскій балетъ и др.

Кромѣ театровъ, существуютъ еще сцены въ клубахъ, обществахъ, гдѣ любителями разыгрываются иногда съ большимъ успѣхомъ пьесы бельгійскихъ или иностранныхъ авторовъ. *Cercle Euterpe*, напр., одинъ изъ самыхъ дѣятельныхъ въ этомъ отношеніи, поставилъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ «Монастырь», Э. Верхарна, одноактную передѣлку изъ знаменитаго романа Де Костера «Эйленшпигель», «Арлезіанку», Бизе, и въ 1909 году интереснѣйшую идейную пьесу одного изъ современныхъ бельгійскихъ авторовъ, романиста и драматурга Поля Андрэ «Maître Alice Hénault». Въ пьесѣ изображается конфликтъ, вызванный въ семьѣ побѣдою феминизма. Жанъ Дарьё, адвокатъ, его жена тоже адвокатъ, но, какъ любящая жена, заботливая мать, она удовлетворяется только тѣмъ, что помогаетъ въ работѣ своему мужу. Однажды ей поручаютъ отъ суда защиту бѣдной дѣвушки, соблазненной и обвиненной въ убійствѣ. Она соглашается ее защищать, несмотря на протесты мужа. Инцидентъ кончается разрывомъ между мужемъ и женой, и Алиса принуждена уѣхать. Въ судѣ она одерживаетъ полную побѣду, но и она, и Жанъ страдаютъ. Въ концѣ пьесы супруги у изголовья заболѣвшаго ребенка снова соединяются.

Пьеса написана въ захватывающихъ, тонкихъ тонахъ, діалогъ очень живой, простой, и Поль Андрэ еще лишній разъ выказалъ себя искуснымъ драматургомъ. Въ чтеніи пьеса производитъ не менѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ на сценѣ.

Все вышесказанное относится къ французскому театру Бельгіи, т. е. къ тѣмъ драматургамъ, которые пользуются французскимъ языкомъ для выраженія своихъ мыслей. Но, какъ извѣстно, населеніе Бельгіи рѣзко раздѣляется на два народа, валлоновъ и фламандцевъ, почему и естественно фламандцы желаютъ имѣть свой собственный театръ. На протяженіи всей страны существуютъ только три правильно функціонирующихъ фламандскихъ театра, въ Брюсселѣ, Антверпенѣ и Гентѣ, которые все же держатся, благодаря субсидіи городовъ. Къ тому же надо замѣтить, что подобные театры могутъ разсчитывать только на чисто народную публику, мелкихъ буржуа, рабочихъ и крестьянъ, вотъ почему репертуаръ ихъ, по большей части, состоитъ изъ переводныхъ французскихъ мелодрамъ, вродѣ «Двухъ сиротокъ», «Горбуна», «Западни» и др. Въ очень небольшомъ, чисто фламандскомъ репертуарѣ, чуждомъ всякаго вліянія Франціи и Голландіи, мы встрѣчаемъ постоянно народныя пьесы, очень реалистическія, взятыя прямо изъ жизни: герои этихъ пьесъ всегда простые крестьяне, рабочіе, мелкіе торговцы.

Встрѣчаются, правда, и историческія пьесы, вродѣ довольно уже устарѣвшей драмы «Gudrun», Альбрехта Роденбаха, двоюроднаго брата Жоржа Роденбаха, пѣвца «Мертваго Брюгге», писавшаго по фламандски, но во



„ХОВАНЩИНА" ОПЕРА М. МУСОРГСКАГО НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА. СЦЕНА У СКИТА (Д. III).
Г—ЖА ЗБРУЕВА (МАРѲА). Г. ЛАБИНСКІЙ (КН. ХОВАНСКІЙ).

всякомъ случаѣ, фламандскій театръ ищетъ еще новыхъ путей и неизвѣстно, выбьется ли онъ когда-нибудь на новый настоящій путь искусства, доступнаго для пониманія всѣхъ націй.

Если бельгійская публика не хочетъ еще подняться на такую высоту, чтобы не раздѣлять пьесъ своихъ родныхъ драматурговъ отъ французскихъ авторовъ, не отдавать послѣднимъ предпочтенія, какъ бы ихъ пьесы ни были слабѣе бельгійскихъ, то не надо забывать, что въ бельгійской литературѣ насчитывается цѣлая плеяда настоящихъ талантливыхъ писателей и драматурговъ. Наряду съ глубокимъ, печальнымъ творчествомъ Жоржа Роденбаха, непорочно дѣвственной музой поэта Ванъ-Лерберга, мы встрѣчаемъ: Э. Верхарна, ставшаго міровымъ поэтомъ, благодаря его яркимъ, иногда рѣзкимъ краскамъ при передачѣ мрачныхъ сторонъ городской жизни; Ив. Жилькэна, съ его захватывающимъ культомъ Сатаны; Жоржа Экоута, съ его идеализаціей «бывшихъ людей»; Поля Андрэ, тонкаго изобразителя женской психологіи. Въ области драмы, въ частности, мы не можемъ обходить молчаніемъ мистическихъ, короткихъ, съ философской подкладкой, сильныхъ драмъ М. Метерлинка, поставленныхъ почти на всѣхъ европейскихъ сценахъ мы не должны забывать пьесъ Э. Верхарна, въ особенности, его «Монастыря» и «Филиппа II», пьесъ Ванъ-Лерберга, изъ которыхъ коротенькая, полная настроеній вещица «Они почуяли», производитъ всегда при постановкѣ очень сильное впечатлѣніе...

Можно только пожалѣть, что у себя, на родинѣ, бельгійскіе драматурги не пользуются не только любовью, но даже и уваженіемъ у своихъ соотечественниковъ и что для ознакомленія съ ихъ произведеніями самимъ бельгійцамъ пришлось бы ѣхать за границу, въ Парижъ, Берлинъ, даже Россію, еслибъ они, наконецъ, захотѣли увидѣть родныя произведенія на сценѣ.

# НОВОСТИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

## Ю. СЛОНИМСКОЙ.

*Иванъ Щегловъ. Народъ и театръ.* Очерки и изслѣдованія современнаго народнаго театра. Въ шести частяхъ, съ литературно-критическимъ очеркомъ объ И. Л. Щегловѣ А. А. Измайлова. Спб., 1911.

*Вопросы теоріи и психологіи творчества.* Томъ III-й. *Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и Россіи.* К. Ѳ. Тіандеръ. Харьковъ, 1911.

*Старые годы.* Ежемѣсячникъ для любителей искусства и старины. Іюль—сентябрь 1911 г.

Много сложныхъ, волнующихъ вопросовъ требуютъ разрѣшенія въ современномъ театрѣ. Но всѣ они, какъ рѣки въ безбрежное море, вливаются въ одинъ великій, насущный вопросъ—вопросъ о созданіи истиннаго народнаго театра, театра-храма, гдѣ толпы прозелитовъ пріобщались бы тайнѣ художественныхъ воспріятій. Здоровому, неиспорченному вкусу новаго зрителя надо дать настоящую художественную пищу, и безмѣрная отвѣтственность предъ «малыми сими» требуетъ яснаго пониманія задачъ театра отъ руководителей народнаго дѣла. Лучше совсѣмъ закрыть двери театра передъ жаждущей толпой, чѣмъ искушать неопытнаго зрителя соблазномъ трескучихъ эффектовъ и ложной мишуры.

Народный театръ поставленъ въ особыя благопріятныя условія, которыя при правильномъ отношеніи къ дѣлу могли бы помочь ему выбраться на путь, ведущій къ театру идеальному. Онъ не находится во власти антрепренерской алчности, не долженъ считаться съ развращенными вкусами скучающей публики, не подверженъ вліянію «модныхъ» теченій, свободенъ отъ гипноза «извѣстныхъ» именъ. Народный театръ долженъ быть истинно «театраленъ», чтобы увлечь свою дѣтски-воспріимчивую аудиторію, и въ то же время правдиво художественъ, долженъ воздѣйствовать на непосредственное чувство и вмѣстѣ съ тѣмъ будить живую мысль, долженъ быть поучительнымъ, но никогда не тенденціознымъ, красочно живописнымъ, но цѣломудренно далекимъ отъ всякаго мишурнаго блеска. Народный театръ долженъ быть театромъ въ самомъ благородномъ, самомъ возвышенномъ значенiи этого слова, и его дѣятелямъ необходимо обладать величайшимъ художественнымъ тактомъ и яснымъ сознанiемъ руководящей идеи.

Но, къ несчастью, нигдѣ не обнаруживается съ такой безпощадной очевидностью идейная неподготовленность фактическихъ руководителей, спутанность и сбивчивость ихъ взглядовъ, ихъ полная художественная безпринципность. Даже основной вопросъ, считать ли театръ только милой забавой, прiятнымъ развлеченiемъ послѣ трудового дня, или признавать за нимъ иное, болѣе серьезное значенiе, даже этотъ вопросъ не находитъ отвѣта въ хаотической путаницѣ народнаго репертуара, большей частью составленнаго изъ безсмысленныхъ феерiй, лже-поучительныхъ мелодрамъ и затасканныхъ крыловскихъ пустячковъ.

Вышедшая теперь новая книга недавно умершаго И. Л. Щеглова-Леонтьева, хотя и не разрѣшаетъ основныхъ вопросовъ народнаго театра, но даетъ богатый и интересный матерiалъ всякому интересующемуся этимъ дѣломъ. Неистощимая наблюдательность и громадный опытъ талантливаго драматурга и юмориста помогли Щеглову нарисовать свои впечатлѣнiя съ такой выпуклой яркостью, что его книга, составленная изъ статей, ранѣе печатавшихся въ повременныхъ изданiяхъ, прiобрѣтаетъ значенiе цѣннаго и очень поучительнаго архива. Страстный театралъ и пламенный народолюбецъ, Щегловъ влюбленъ въ народный театръ и вся книга дышетъ такой беззавѣтной вѣрой въ великое его значенiе, такой искренней любовью къ нему, что уже одно это составляетъ ея неотразимую и нѣжную прелесть. Всѣ эти картузники, бабы въ сарафанахъ, бородатые купцы и кучерявые парни, мѣткiя словечки которыхъ старательно собираетъ Щегловъ, обвѣяны у него такой трогательной поэзiей, нарисованы съ такой лаской, что въ книгѣ точно возрождается благородный идеализмъ народниковъ добраго стараго времени.

Для Щеглова народъ непогрѣшимъ. И если мастеровой заявляетъ, что

«Петрушка да гармошка куда лучше Хвауста», то и онъ вслѣдъ за нимъ начинаетъ доказывать вредъ оперы, какъ зрѣлища, «бьющаго на одну только чувственность», и совершенно неумѣстнаго въ народномъ театрѣ. А если развеселый парень рѣшаетъ, что ему «выходитъ полное право имѣть душевное расположеніе во всѣ стороны» и отправляется по этому случаю пить пиво, то и Щегловъ спѣшитъ въ гостепріимную палатку, «открыто торгующую пивомъ», и искренно убѣждается, что подобныя палатки необходимо разставить во всѣхъ садахъ попечительства, такъ какъ пиво содержитъ мало алкоголя. И во всей книгѣ ярко звучитъ одна основная мысль: руководителямъ народнаго театра слѣдуетъ отбросить «интеллигентское» самомнѣніе и стараться «принатуриться» къ народному зрителю, руководствуясь исключительно его безошибочнымъ художественнымъ вкусомъ.

Выясненію этого народнаго вкуса Щегловъ посвящаетъ большую часть своей книги, давая яркія, блещущія тонкой наблюдательностью картины народныхъ гуляній. Описаніе ярмарки въ одномъ изъ старинныхъ городовъ Владимірской губерніи полно удивительной прелести и сдѣлано съ такой отчетливой тонкостью рисунка, которая доступна только крупному мастеру. Лица прямо живутъ въ его изображеніи и всѣ эти милыя простодушныя бабы и разгулявшіеся мужики кажутся старыми знакомыми.

Но, какъ всякій идеалистъ, Щегловъ видитъ только то, что хочетъ видѣть. Все, что почему-либо не соотвѣтствуетъ его представленію о народѣ, не попадаетъ въ его кругъ зрѣнія. Народъ рисуется Щеглову въ образѣ укладистаго простодушнаго парня, богомольнаго и смиреннаго, съ глуповатой бабой, которая непремѣнно щеголяетъ въ сарафанѣ и подъ шумокъ сплетничаетъ о «Большаковской Дуняшкѣ». Современную бабу, давно замѣнившую сарафанъ городской кофтой на выпускъ, а «Дуняшку» иными, болѣе серьезными интересами, Щегловъ просто не желаетъ замѣчать. И день рабочаго рисуется ему въ такомъ же идиллическомъ свѣтѣ:

«Въ праздникъ русскій рабочій человѣкъ прежде всего отправляется къ ранней или поздней обѣднѣ, заходя на обратномъ пути на базаръ или въ гостиный дворъ за покупками; затѣмъ мирно, не торопясь, обѣдаетъ, а послѣ обѣда по русскому обычаю ложится часа на три, на четыре всхрапнуть, возмѣщая свое недѣльное недосыпаніе. Къ пяти часамъ онъ уже умылся, нарядился, намаслилъ усиленно свою буйную голову и находится за воротами на загадочномъ русскомъ распутіи между трактиромъ и портерной, запирающимися рано, и народнымъ театромъ, открывающимся поздно».

Всякому ясно, что эта идиллія, изображенная такъ заманчиво, существуетъ только въ сантиментальномъ воображеніи Щеглова, и рабочій, особенно столичный, проводитъ свой праздничный день совершенно иначе.

Руководствуясь вкусами этого воображаемаго смиреннаго и богомольнаго народа, Щегловъ требуетъ господства въ народномъ репертуарѣ «руки Провидѣнія» «Интеллигентному зрителю, говоритъ онъ, имѣющему по большей части гдѣ-нибудь руку въ министерствѣ, рука Провидѣнія можетъ быть и излишня, но простой зритель естественно хочетъ видѣть ее хоть на сценѣ, гдѣ бы зло каралось, добро награждалось и гдѣ бы вся человѣческая жизнь представлялась тѣмъ цѣлесообразнымъ кругомъ, какимъ она крѣпко сложилась въ народномъ сознаніи». По мнѣнію Щеглова, народъ требуетъ, чтобы «выводимое на сцену добро и зло строго разграничивалось, а не смѣшивалось въ какой-то овсяный кисель» и чтобы добро непремѣнно торжествовало. Отсюда ясно, что наиболѣе пригодна для народной сцены мелодрама съ ея кукольными персонажами бѣлаго и чернаго цвѣта и неизмѣнной «рукой Провидѣнія», устраивающей общее благополучіе, иногда даже вопреки очевидности. «Материнское благословеніе», переведенное Некрасовымъ подъ псевдонимомъ Н. А. Перепельскаго, и «Два подростка»—вотъ, по мнѣнію Щеглова, лучшія народныя пьесы. И описывая постановки этихъ мелодрамъ, онъ полонъ такого искренняго восторга, такого благороднаго энтузіазма, что можетъ заразить своей вѣрой даже скептически настроеннаго читателя. Съ какимъ пламеннымъ негодованіемъ обрушивается онъ на харьковскихъ учительницъ, осмѣлившихся высказать свое мнѣніе о развращающемъ вліяніи мелодрамы! Мелодрамѣ, и только ей одной, поетъ Щегловъ самые пылкіе, самые восторженные диѳирамбы. Но слѣдуетъ ли развращать простодушную народную публику этими сладкими пряниками французскаго изготовленія, гдѣ рука Провидѣнія вмѣшивается обыкновенно лишь для того, чтобы устроить богатый бракъ какой-нибудь бѣлокурой Анжелинѣ съ небесно-голубыми глазами или добыть наслѣдство добродѣтельному Жану? Не значитъ ли это отравлять народную душу, притупляя присущій каждому простолюдину здравый смыслъ и разумный интересъ къ дѣйствительной жизни? Для Щеглова существуетъ только одинъ отвѣтъ: «народу это нравится». А разъ народу нравится, то надо подчиняться его безошибочному вкусу.

Впрочемъ, Щегловъ рекомендуетъ не только мелодраму, онъ горячо ратуетъ и за классическій репертуаръ. Шекспиръ и Мольеръ—вотъ, по его мнѣнію, настоящіе народные писатели. И не только мольеровскій «Тартюфъ», Щелгова прельщаютъ его «Продѣлки Скапена», «Лѣкарь поневолѣ», «Мнимый больной» своеи неудержимой веселостью, иногда переходяшей даже въ буффонаду. Комедіи Гоголя Щегловъ тоже причисляетъ къ истинно-народнымъ произведеніямъ, и яркое изображеніе восторга и веселья, съ какими была встрѣчена «Женитьба» у Растеряевой башни въ Москвѣ, неопровержимо доказываетъ правдивость его словъ. Къ Островскому Щегловъ относится съ скрытымъ неудовольствіемъ, считая ненужными для народа картины будничной жизни, уже надоѣвшей дома. «Наибольшій успѣхъ у зрителей изъ народа имѣютъ тѣ представленія, которыя даютъ изображеніе не заурядной, будничной жизни, а чего-либо выходящаго изъ ряда, что отличается героическимъ или трагическимъ характеромъ или что очень забавно, что поражаетъ и вызываетъ неудержимый смѣхъ». Это мнѣніе извѣстнаго знатока народной жизни Н. Бунакова Щегловъ считаетъ «азбукой народнаго театра» и «вѣрнымъ ключемъ» къ созданію настоящаго народнаго репертуара. Всѣ «интеллигентскія» модныя пьесы Щегловъ безпощадно отвергаетъ, смѣшивая воедино и «Татьяну Рѣпину» Суворина, и «На днѣ» Горькаго, и пьесы Е. П. Карпова, и «Дѣло» Сухово-Кобылина подъ общимъ названіемъ «мизюрныхъ» или «протокольныхъ». Даже геніальную «Власть тьмы» онъ включаетъ въ народный репертуаръ съ нѣкоторой опаской и то только благодаря примиряющей сценѣ покаянія Никиты. Но за то онъ безбоязненно включаетъ въ репертуаръ «Измаилъ», «Пожаръ Москвы», «Измѣну» и всѣ эффектныя историческія драмы.

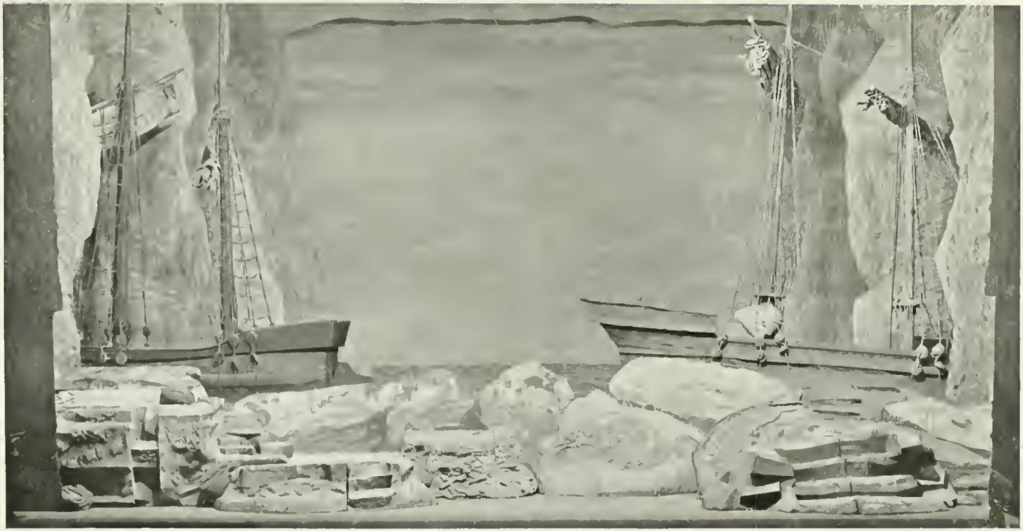
Если исключить спорный вопросъ о мелодрамѣ и нѣкоторыя отдѣльныя пьесы, то въ общемъ можно признать приложенный Щегловымъ въ концѣ книги каталогъ пьесъ для народнаго театра очень полезнымъ, хотя далеко не полнымъ. Вниманія заслуживаютъ также нѣкоторыя техническія указанія, напримѣръ, настойчивое предложеніе начинать спектакли не позже шести часовъ и отказаться отъ громоздкой «роскошной» обстановки, затягивающей представленіе и излишне отвлекающей вниманіе зрителя. «Какое намъ дѣло до бѣдности обстановки, разъ поэтъ силою своего стиха производитъ иллюзію сильнѣйшую, чѣмъ самые роскошные декораци и костюмы?» Эти справедливыя слова Франсуа Сарсэ особенно примѣнимы къ театру народному.

Всю силу своего негодованія и гнѣвнаго сарказма обрушиваетъ Щегловъ на проникшій въ народный театръ кафешантанный ядъ. Берта Кукельванъ, царица пошлости, водворилась на народной открытой сценѣ, приближая ее къ Аркадіямъ и Акваріумамъ обычнаго типа. Къ борьбѣ противъ «кукельванши» страстно призываетъ Щегловъ всѣхъ, кому дорогъ народный театръ, и надо надѣяться, что этотъ призывъ найдетъ откликъ во многихъ сердцахъ.

Слабѣе составлено Щегловымъ описаніе его поѣздки по порученію Министерства Финансовъ для обозрѣнія провинціальныхъ народныхъ театровъ. Искренній юморъ смѣняется умышленнымъ назойливымъ остряческтвомъ, а вмѣсто живого и яркаго изображенія отдѣльныхъ театральныхъ предпріятій настойчиво повторяются успѣвшіе надоѣсть совѣты ставить мелодраму и отказаться отъ «интеллигентщины». Не стоило проѣзжать всю Россію до самаго Челябинска, чтобы вынести такія однообразныя безкрасочныя впечатлѣнія, не дающія читателю никакого представленія о постановкѣ дѣла въ провинціи. Въ этомъ сказалось отсутствіе у Щеглова широкой идейной подготовки для отвѣтственной роли ревизора народныхъ театровъ и полная невыработанность теоретическихъ взглядовъ на безотчетно любимое имъ дѣтище.

Живую и литературную книгу Ив. Щеглова интересно сопоставить съ ученой работой по исторіи театра привать-доцента К. Ѳ. Тіандера, вышедшей въ третьемъ томѣ солиднаго изданія «Вопросы теоріи и психологіи творчества». Авторъ самъ слегка недоумѣваетъ, какъ онъ очутился въ неожиданной роли изслѣдователя и знатока театра, и во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній спѣшитъ въ предисловіи предупредить читателей, что «возложенная задача» выполнена имъ хорошо. Правда, вкрались кое-какія «неточности»: «незамѣтно для себя» почтенный авторъ забылъ разсказать о «французской ложно-лассической трагедіи XVII в. и буржуазной драмѣ XVIII—XIX вв.», не успѣлъ упомянуть объ извѣстномъ нѣмецкомъ драматургѣ Клейстѣ, спуталъ кое-какія имена и шекспировскую труппу Бербэджа превратилъ въ труппу Бурбаджа, второпяхъ назвалъ Льва Толстого «авторомъ-идиллистомъ», но все это конечно мелочи и не заслуживаютъ серьезнаго вниманія. Зато авторъ успѣлъ дать нѣсколько оригинальныхъ литературныхъ характеристикъ и высказать свой взглядъ на самую сущность театра.

«Сценическое искусство, по авторитетному заявленію К. Ѳ. Тіандера, воспроизводить жизнь въ настоящемъ ея видѣ, какъ неподдѣльную дѣйствительность, со всѣми ея движеніями, звуками и красками». «Благодаря особымъ условіямъ жизни, мы не успѣваемъ читать и поэтому сценическое искусство стало важнымъ посредствующимъ факторомъ между публикой и литературой и единственнымъ источникомъ литературно-эстетическихъ наслажденій». «Драма заключается не въ костюмахъ и не въ жестахъ находящихся на сценѣ лицъ, а въ текстѣ». Поэтому «пестрота костюмовъ, допустимъ, ихъ красота, все одно, отвлекаетъ вниманіе зри-



„МОРЯКЪ—СКИТАЛЕЦЪ“ ОПЕРА Р. ВАГНЕРА НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА.
I АКТЪ. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА

тельнаго зала отъ главнаго: отъ словъ поэта». «Хорошій ансамбль также самъ по себѣ, независимо отъ костюмовъ, жестовъ и шума, можетъ явиться нарушеніемъ драматическаго дѣйствія». Не проще ли было бы совсѣмъ удалить этихъ «находящихся на сценѣ лицъ», въ просторѣчіи именуемыхъ актерами, и воспретить имъ производить тотъ «шумъ», который мѣшаетъ серьезнымъ людямъ сосредоточиться на своихъ мысляхъ?

Но авторъ предоставляетъ сдѣлать этотъ выводъ читателю и переходитъ къ исторіи развитія театра. Конечно, онъ не задается цѣлью нарисовать картину средневѣковаго театра со всѣми особенностями его внѣшняго устройства, со всѣмъ разнообразіемъ его внутренняго содержанія. Для этого потребовалось бы серьезное изученіе эпохи, а, по собственному признанію г. Тіандера, его «подстрочныя примѣчанія свидѣтельствуютъ скорѣе о скудости спеціальной подготовки, чѣмъ объ ея полнотѣ». Авторъ предпочитаетъ поэтому ограничиться пересказомъ отдѣльныхъ моралитэ и мистерій. Съ искусствомъ опытнаго судебнаго слѣдователя составляетъ онъ подробные протоколы «мистеріальныхъ дѣйствій» «Императоръ Онорій, сидя на тронѣ, дѣлаетъ очеркъ исторіи Рима», разсказываетъ г. Тіандеръ, очевидно вспоминая свои студенческіе годы. «Затѣмъ онъ отправляетъ сенатора Маріана управлять Галліей. Царь вандаловъ затѣваетъ набѣгъ на Лангръ. Императоръ Онорій съ Рима посылаетъ приказаніе Маріану выступить противъ варваровъ. Шутъ произноситъ рѣчь противъ господствующихъ модъ». Послѣ такого изложенія становится совершенно непонятнымъ, почему въ средніе вѣка театръ пользовался всюду успѣхомъ и города тратили огромныя деньги на устройство подобныхъ скучнѣйшихъ представленій, на которыхъ даже шуты произносили торжественныя рѣчи. Но г. Тіандеръ объясняетъ это очень просто: люди были тогда глупы. Когда же они поумнѣли, то средніе вѣка были отмѣнены и сразу воцарилась «гуманистическая драма».

Интересныя характеристики Лопе-де-Веги и Кальдерона даетъ г. Тіандеръ. Оказывается, «художественная цѣнность творчества измѣряется не вещественными мѣрами, а отвлеченно-эстетическими» и «величіе Лопе не въ количественномъ превосходствѣ». хотя имъ и написано 1500 комедій и 400 autos. Сдѣлавъ такое блестящее открытіе, авторъ приступаетъ къ характеристикѣ Кальдерона, значеніе котораго опредѣляется тѣмъ, что онъ «далъ большую свободу въ изобрѣтеніи цвѣтистыхъ выраженій, сложнаго сценарія и феерическихъ номеровъ». Ошибкой было бы думать, что значеніе Кальдерона въ его философскихъ драмахъ, пріобрѣтшихъ всемірную извѣстность, въ глубинѣ замысла и тщательности отдѣлки—вся суть въ «цвѣтистости выраженій» и «феерическихъ номерахъ». Не менѣе удачно опредѣляетъ г. Тіандеръ творческую личность Шекспира; приведя списокъ его пьесъ, онъ просто добавляетъ: «противъ такихъ шедевровъ не можетъ быть никакой конкуренціи», и далѣе: «такъ природа производитъ играющіе во всѣхъ цвѣтахъ радуги бриллiанты и хоронитъ ихъ въ нѣдрахъ земли». Авторъ ограничивается этими замѣчаніями, очевидно считая, что они достаточно уясняютъ весь смыслъ шекспировской драмы. Мимоходомъ г. Тіандеръ упоминаетъ объ Ибсенѣ, и сообщаетъ, что «никто изъ легіона его подражателей—ни Гауптманъ, ни Бріе, ни Шау—не достигли его художественныхъ достоинствъ». Жаль, что г. Тіандеръ не развилъ подробнѣе свою мысль; тогда мы быть можетъ поняли бы, какимъ образомъ столь различные между собою мистикъ Гауптманъ, тенденціозноморальный Бріе и парадоксальный Шау попали въ «легіонъ подражателей» совершенно чуждаго имъ по духу Ибсена. Или быть можетъ это случилось по разсѣянности почтеннаго автора, какъ и невольное исчезновеніе ложноклассической школы со страницъ его «исторіи»?

Не менѣе своеобразно излагаетъ г. Тіандеръ исторію русскаго театра. Конечно, онъ не успѣваетъ упомянуть о крѣпостномъ театрѣ, сыгравшемъ такую видную роль, забываетъ объяснить возниковеніе постояннаго театра въ Россіи, бросаетъ лишь мимоходомъ нѣсколько словъ о Гоголѣ и Чеховѣ, но за то Сумарокова онъ любовно выписываетъ цѣлыми страницами. Похваливъ Гоголя за «удачно подмѣченный сантиментально-своеобразный жаргонъ Анны Андреевны», онъ все же не можетъ не пожурить его за склонность къ «грубымъ эффектамъ», какъ, напр., «перевиранія подвыпившаго Хлестакова», котораго онъ кстати называетъ Александромъ Ивановичемъ. У Чехова г. Тіандеръ находитъ только «нудные разговоры», да лопнувшую въ «Вишневомъ садѣ» бадью. «На днѣ» Горькаго неожиданно оказывается чеховской «пьесой настроеній», а тургеневскій «Мѣсяцъ въ деревнѣ» признается просто ненужной вещью.

Обнаруживъ такимъ образомъ свой художественный вкусъ и тонкое пониманіе театра, г. Тіандеръ заканчиваетъ свой трудъ выраженіемъ надежды, что «будущее театра не застанетъ насъ врасплохъ», такъ какъ «мы подготовлены къ пониманію его». Дѣйствительно, какъ это ни странно. книга г. Тіандера имѣетъ нѣкоторую историческую цѣнность и хотя она не даетъ ни малѣйшаго представленія о развитіи театра, но за то ярко рисуетъ, какой оскорбительно-пренебрежительный взглядъ на сценическое искусство еще сохранился въ «ученой» средѣ. Нельзя вообразить человѣка, который взялся бы составить исторію живописи, не имѣя о ней никакого представленія, или вздумалъ бы писать о музыкѣ, ничего въ ней не понимая. Но о театрѣ можно выпускать цѣлыя книги, не позаботясь даже уяснить себѣ, что собственно такое театръ и каковы его цѣли. А солидное изданіе, зарекомендовавшее себя интересными работами по литературѣ Д. Н. Овсянико-Куликовскаго и А. Горнфельда, считаетъ возможнымъ, когда дѣло касается театра, выпускать подобныя «серьезныя» книги. Очевидно, даже въ интеллигентной средѣ еще сохранился взглядъ на театръ, какъ на второстепенное искусство, не требующее спеціальной художественной подготовки отъ критика и изслѣдователя. Въ этомъ отношеніи книга г. Тіандера является цѣннымъ историческимъ документомъ.

---

Послѣ досадно-небрежной работы ученаго привата-доцента особую прелесть пріобрѣтаютъ нѣсколько страничекъ, посвященныхъ декоративной живописи XVIII вѣка, въ сентябрьской книгѣ художественнаго журнала «Старые годы». Съ чуткой любовью рисуетъ вся книга своеобразное очарованіе утонченнаго иностраннаго искусства, перенесеннаго въ «столицу варваровъ», въ наивно-грубоватую среду русскихъ людей того времени. Странные ростки должна была дать эта иностранная культура на дѣвственной русской почвѣ, и «то неожиданное и восхитительное, сложное и во вѣки неразгаданное *нѣчто*, что дала намъ русская жизнь двухъ столѣтій» баронъ Врангель объясняетъ «нечистой породой», «сплавомъ», создавшимся на «новомъ Куликовомъ полѣ», на которомъ по волѣ Великаго Царя пришлось встрѣтиться русскому боярству съ «сильной ратью чужеземцевъ». Обширная и содержательная статья барона Врангеля объ «Иностранныхъ художникахъ въ Россіи» подготовляетъ читателя къ пониманію очерковъ Н. Курбатова и С. Яремича, рисующихъ, какъ отразились художественныя школы того времени въ спеціальной отрасли декоративной живописи.

Въ краткомъ, но содержательномъ очеркѣ В. Курбатовъ даетъ необходимыя свѣдѣнія о плеядѣ великихъ художниковъ, работавшихъ для театра въ XVIII вѣкѣ. Кромѣ біографическихъ данныхъ, въ статьѣ Курбатова есть указанія, гдѣ сохранились работы тѣхъ или иныхъ мастеровъ. Статья снабжена чудесными репродукціями декоративныхъ проектовъ. Фантастическія, неосуществимыя созданія Пиронези, стремившіяся хотя бы въ мечтѣ разрѣшить труднѣйшую задачу архитектуры—достиженіе возможной легкости грандіознаго сооруженія, сложные декоративные замыслы Валеріани, изумительныя творенія Гонзаго, замѣнившаго блѣдные тона своихъ предшественниковъ яркими свѣтовыми бликами и густыми тѣнями, воспроизведены въ большомъ количествѣ и даютъ ясное представленіе о геніальной широтѣ творческаго замысла тогдашнихъ дѣятелей театра.

Нѣсколько дополняетъ статью Курбатова С. Яремичъ, описывающій въ небольшой замѣткѣ «О театральныхъ постановкахъ» внутреннюю жизнь театра въ XVIII вѣкѣ. «Мое время, вспоминаетъ одинъ изъ геніальныхъ декораторовъ XVIII вѣка, было временемъ спектаклей и только театральные герои гремѣли, сцена была въ то время единственной ареной блестящихъ дѣйствій».

Интересныя подробности, касающіяся спектаклей въ Смольномъ, приводятся въ письмѣ къ Вольтеру Екатерины II, придававшей большое значеніе театру, какъ «народной школѣ». Описаніе помѣщикомъ Болотовымъ спектакля, поставленнаго въ его усадьбѣ, даетъ полное представленіе о внѣшнемъ устройствѣ домашнихъ театровъ и о господствовавшемъ тогда увлеченіи сценическимъ искусствомъ. Любопытно сатирическое изображеніе любительскихъ спектаклей, рисующее тогдашнюю неестественную манеру игры. Подробно излагаетъ Яремичъ взгляды «мага и волшебника сцены» Гонзаго на роль художника въ театрѣ. «Дѣйствіе самаго совершеннаго актера можетъ быть ослаблено или усилено, смотря по тому, среди какой обстановки ему приходится играть». «Искусство музыканта заключается въ томъ, чтобы управлять всѣмъ тѣмъ, что проистекаетъ во времени, искусство же декоратора обнимаетъ то, что развертывается въ пространствѣ. Почему же искусство декоратора не можетъ быть столь же патетическимъ, какъ музыка»? Декораторъ, которому «доступна тайна комбинировать предметы одинъ подлѣ другого», долженъ изучать «соотношенія формъ и степень ихъ вліянія на чувство». Въ грустной сценѣ декораторъ долженъ «распространить блѣдность и печаль по всему протяженію сцены». Три основныя свойства обязательны для каждаго живописца: «быть хорошимъ техникомъ, быть артистомъ-поэтомъ и быть артистомъ-философомъ».

Знаменательно то, что эти взгляды великаго мастера возродились въ XX вѣкѣ, и современный расцвѣтъ декоративной живописи, прежде игравшей лишь служебную роль, основанъ на завѣтахъ Гонзаго. Современный театръ понялъ значеніе взаимодѣйствія зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній и неотъемлемая его побѣда въ томъ, что лучшіе художники отдаютъ свои творенія театру. Чрезмѣрное увлеченіе декоративностью на время подчинило актера требованіямъ «живописныхъ пятенъ» и связало его творческую личность, но это явилось лишь реакціей противъ прежняго невниманія къ краскамъ, и надо надѣяться, что послѣ нѣкоторыхъ колебаній, установится необходимая гармонія, и творчество актера въ соединеніи съ творчествомъ художника создастъ тотъ великій театръ будущаго, о которомъ мы пока можемъ только мечтать.

# „ХОВАНЩИНА“ И ЕЯ АВТОРЫ.

## В. Г. КАРАТЫГИНЪ.

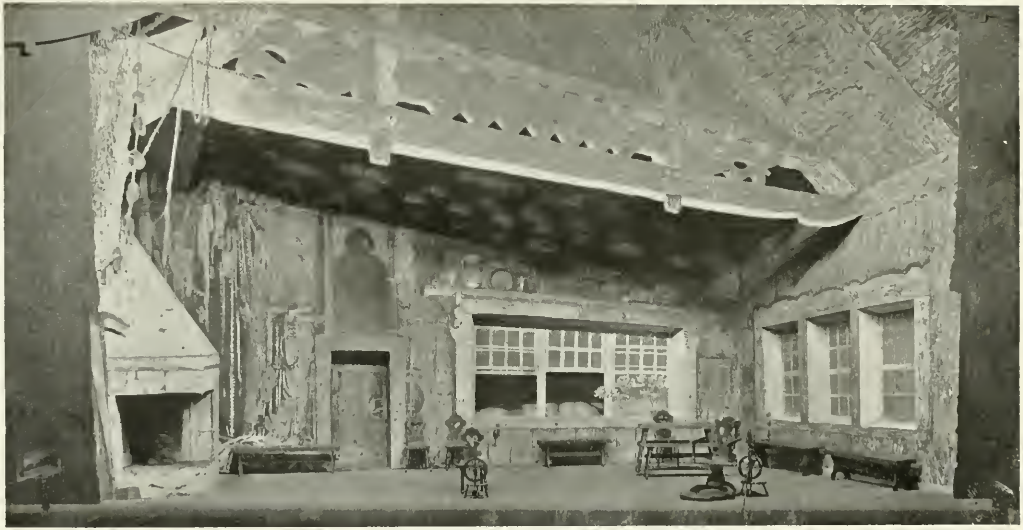
ЕСЛИ бы мы имѣли какую-нибудь мѣру для измѣренія таланта, если бы творческую способность можно было выражать въ опредѣленныхъ эстетико-импульсивныхъ вольтахъ на подобіе того, какъ обыкновенными вольтами измѣряютъ энергію гальваническаго тока, или часами—время, или метрами—пространство, то было бы чрезвычайно любопытно и въ своей наглядности весьма поучительно построеніе для каждаго геніальнаго представителя художественнаго творчества—соотвѣтственной кривой. Къ несчастью для науки объ искусствѣ, но къ великому счастью для самого искусства—страшно подумать, какъ ущербилось бы оно въ своей непосредственной способности впечатлѣть, будь только найдены хоть мало-мальски точныя единицы и формулы для эстетическихъ изслѣдованій—мы до сихъ поръ не умѣемъ еще найти необходимой пары «координатъ» для графической символизаціи творческой эволюціи въ видѣ опредѣленныхъ кривыхъ. Года можно откладывать сантиметрами на горизонтальной прямой. Но вертикальная координата творчества? Какими, хотя бы самыми условными и метафорическими пудами, градусами, эргами, вольтами можно исчислить талантъ, если сплошь и рядомъ случается, что одни и тѣ же его художественныя выраженія, одни и тѣ же потенціалы творческаго воображенія различными критиками трактуются, какъ величины совершенно различныя, даже діаметрально противоположныя?

И тѣмъ не менѣе, этотъ методъ графическаго изображенія художественнаго развитія, при всей невозможности достигнуть здѣсь результатовъ способныхъ претендовать на достаточную научную точность, имѣетъ въ своей простотѣ и ясности нѣчто слишкомъ заманчивое, чтобы совсѣмъ не хотѣлось имъ пренебрегать, по крайней мѣрѣ, въ тѣхъ случаяхъ, когда историческая оцѣнка переводимаго на «геометрическій» языкъ творчества уже установилась, либо близка къ окончательному установленію.

Возьмите композиторскую дѣятельность Шопена или Шуберта. Развѣ это не есть по вертикальной координатѣ весьма высоко начинающаяся прямая, до конца своего почти параллельная координатѣ горизонтальной, и лишь въ отдѣльныхъ частяхъ своихъ слегка волнообразная. Приблизительно то же даетъ творчество Шумана и Мендельсона подъ условіемъ, конечно, чтобы линію послѣдняго начать съ болѣе низкой точки (вертикали), чѣмъ линію Шумана. Напротивъ, творчество Глюка, Вагнера отнюдь не можетъ быть выражено прямой, но скорѣе соотвѣтствуетъ восходящей вѣтви параболы, постепенно приближающейся къ нѣкимъ предѣльнымъ для даннаго лица и даннаго времени линіямъ эстетическихъ возможностей. Особенный интересъ представляютъ кривыя русскихъ музыкантовъ. Для нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ для Римскаго-Корсакова, онѣ даютъ весьма сложные и сейчасъ еще не совсѣмъ ясные и трудно опредѣлимые рисунки съ общимъ направленіемъ линіи вверхъ, но со многими хитрыми перегибами и волнами на всемъ ея протяженіи. Для Глинки имѣемъ верхнюю половину растянутаго по горизонтальной оси эллипсиса. Для Мусоргскаго... какой формы кривая Мусоргскаго? Нѣтъ сомнѣнія, что «Борисъ Годуновъ» и— unicum вокальной литературы—романсы второй половины 60-хъ годовъ и первой половины 70-хъ суть высшая точка художественныхъ достиженій Мусоргскаго. Болѣе блестящихъ, сложныхъ и по тѣмъ временамъ неслыханно-новаторскихъ произведеній во всемъ музыкальномъ наслѣдіи Мусоргскаго мы не знаемъ. Но вѣдь теперь времена иныя, а блескъ, сложность и новаторство—понятія исторически-относительныя. Гдѣ теперь музыкально-драматическій радикализмъ очаровательнаго глюковскаго «Орфея», даже великолѣпнаго вагнеровскаго «Тристана»? Конечно, обидно, что нашъ отечественный новаторъ, Мусоргскій, своимъ нарочитымъ пренебреженіемъ къ техникѣ музыкальнаго искусства далъ такое сильное оружіе въ руки своихъ враговъ. Но, вѣдь, конечно, это была лишь удобная придирка, когда находили, что Мусоргскій непріемлемъ потому, что писалъ «грязно». Обрадовались, что могли этой самой «грязью» забросать композитора, мотивировать свое органическое непониманіе человѣка, въ своемъ творчествѣ такъ сильно опередившемъ вкусы своей эпохи. Римскій-Корсаковъ давно уже проредактировалъ обѣ музыкальныхъ драмы Мусоргскаго. Грязи въ нихъ давно уже нѣтъ, и тѣмъ не менѣе и «Борисъ» и «Хованщина» пролежали подъ спудомъ до тѣхъ поръ, пока, выражаясь словами старца Досифея, не «приспѣло время» ихъ вѣрной и полной оцѣнки. И время это приспѣло не прежде, чѣмъ завоеванія новѣйшихъ оперныхъ новаторовъ (Штраусъ, Дебюсси, въ своихъ гармоническихъ пріемахъ коечѣмъ обязанный тому же Мусоргскому) успѣли въ значительной мѣрѣ обезкровить музыкально-драматическій революціонизмъ творца «Бориса». Жалѣть ли объ этомъ? Напротивъ, по мѣрѣ того какъ всѣ налеты злободневнаго, исторически-тлѣннаго, школьно-тенденціознаго смываются съ произведенія стремительнымъ потокомъ времени,— все больше и больше высвобождается истинная сущность художественнаго созданія, элементы вѣчности и безсмертія, свойственные лишь глубочайшей, непознаваемой основѣ творчества— индивидуальному таланту.

Чѣмъ больше «воды утечетъ» съ минуты рожденія въ міръ произведенія искусства, тѣмъ полнѣе растворяется въ ней весь сахаръ чувственно-звуковой прелести, вся соль пикантныхъ для былого времени колористическихъ эффектовъ, всѣ приправы, нѣкогда казавшіяся страшно острыми и крѣпкими. Останется... или ничего не останется, какъ во всѣхъ произведеніяхъ забытыхъ, или—если ужъ останется, то тѣмъ болѣе чистое, не ржавѣющее, не тлѣющее, нерастворимое золото подлиннаго, геніальнаго дарованія, чѣмъ дольше шелъ процессъ историческаго размыванія, художественнаго «выщелачиванія». Какова же все-таки «кривая», что въ концѣ концовъ «вывезла» Мусоргскаго въ «свѣтъ» общаго къ нему вниманія, въ свѣтъ рампы Маріинскаго театра?

Повторяю, что въ освѣщеніи историческомъ, въ художественной атмосферѣ 70-хъ годовъ «Борисъ Годуновъ» знаменуетъ собою на-



„МОРЯКЪ—СКИТАЛЕЦЪ“ ОПЕРА Р. ВАГНЕРА НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА.
ДѢЙСТВІЕ 2. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА.

столько яркую кульминаціонную точку въ развитіи таланта его автора, что въ этомъ смыслѣ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Но теперь, когда бури и перевороты, содѣянные «новой русской школой, отошли въ отдаленное прошлое, когда съ высоты третьей части вѣка мы можемъ охватить взоромъ общіе контуры далекой горной гряды съ точностью гораздо большей, чѣмъ люди, принимавшіе активное участіе въ оцѣнкѣ орографическаго рельефа «кучкистскаго» творчества путемъ непосредственныхъ экскурсій на каждую отдѣльную возвышенность еще въ періодъ ея формированія,—теперь мы обладаемъ иными, нежели люди 70-хъ годовъ, мѣрами творчества и таланта. Насъ интересуетъ не столько историческая цѣнность художника-композитора, но скорѣе то, что остается отъ его лица за вычетомъ чисто историческаго момента, историческая «разность». И вотъ эта-то разность оказывается сейчасъ очень велика для Мусоргскаго; столь велика, что приходится старое казуистическое возраженіе противъ творчества Мусоргскаго перефразировать въ положеніе прямо противоположное. Рутинеры 70-хъ, да и гораздо позднѣйшихъ годовъ находили, что Мусоргскій *непріемлемъ отъ того, что* техника его такъ убога и безпорядочна. Нынче Мусоргскаго надо признать большимъ геніемъ *по той же самой причинѣ.* Какъ же въ самомъ дѣлѣ не геній, если онъ постоянно даетъ непреодолимое впечатлѣніе геніальности, *несмотря* на вопіющіе недостатки технической эрудиціи? Какъ же не считать этого замѣчательнаго композитора *тѣмъ бóльшимъ* геніемъ, чѣмъ меньше его техническіе и формальные изъяны отражаются на прямомъ воздѣйствіи его искусства на слушателя? Положимъ, настоящая, безусловная грязь изъята изъ произведеній Мусоргскаго заботливой рукой Р.-Корсакова. Но въ своемъ богатствѣ и разнообразіи техническая сторона твореній Мусоргскаго почти не выиграла отъ прикосновенія пера Р.-Корсакова. Скажемъ больше: по мѣрѣ современнаго развитія техническихъ средствъ искусства, техника Мусоргскаго кажется все болѣе скромной, жалкой, бѣдной; но—о чудо истинной геніальности!—чѣмъ убоже она кажется, какъ таковая, тѣмъ опять таки слабѣе ощущаются ея рефлексы на самое музыку, тѣмъ болѣе содержательной, углубленной, прекрасной, жизненной воспринимается сама душа этой музыки.

И вотъ попробуйте теперь, съ точки зрѣнія чистой талантливости, опредѣлить траекторію художественной эволюціи Мусоргскаго. Для Стасова мѣрой таланта были реализмъ и націонализмъ въ тѣснѣйшемъ, по нынѣшнимъ временамъ нѣсколько наивномъ и даже вульгарномъ смыслѣ этихъ понятій. Удивительно ли, что для Стасова равно какъ и для многихъ послѣдователей его воззрѣній на искусство, «кривая» Мусоргскаго была чѣмъ то вродѣ остраго угла вершиной вверхъ.

На этой вершинѣ—«Борисъ Годуновъ» и многіе романсы, изобилующіе столь любезными сердцу Стасова реалистическими чертами сюжета и его звукового воплощенія. Оба ската угла—періоды подготовительный, съ одной стороны, и упадочный, съ другой стороны,—оба характеризуются, между прочимъ, замѣтнымъ тяготѣніемъ къ настроеніямъ болѣе идеалистическимъ.

Для насъ, въ противуположность Стасову, мѣрой реализма, націонализма да и любыхъ вообще школьныхъ и личныхъ «измовъ», направленій и тенденцій служитъ талантъ И этотъ единственно вѣрный, хотя и трудно опредѣлимый въ ближайшей сущности своей критерій творчества нынѣ настоятельно требуетъ смягченія стасовской «кривой», вѣрнѣе превращенія ея изъ ломаной въ настоящую кривую.

Въ самомъ дѣлѣ, только что изданныя сцены изъ ранней, неоконченной оперы Мусоргскаго «Саламбо», а также нѣкоторые изъ раннихъ романсовъ его (изъ парижской рукописи «Юные годы») развѣ не убѣждаютъ насъ въ необходимости нѣсколько размыть, закруглить уголъ между подготовительной и зрѣлой эпохами творчества Мусоргскаго, разумѣется, если мы будемъ производить оцѣнку на основаніи массы заложеннаго въ сочиненіи чистаго таланта, независимо отъ реализма или идеализма его направленія? Съ другой стороны, недавно впервые поставленная на Императорской сценѣ «Хованщина», наконецъ, совсѣмъ недавно исполненныя на вечерѣ Литературнаго Фонда, такія милыя и свѣжія сцены изъ «Сорочинской ярмарки» (2-е дѣйствіе) не заставляютъ ли насъ закруглить уголъ и, съ другой стороны, сгладить границы между центральнымъ, зрѣлымъ періодомъ творчества и послѣдней полосой его, обычно принимаемой за эпоху явнаго разрушенія таланта Мусоргскаго.

Линія Мусоргскаго будетъ вѣрнѣе установлена, если мы примемъ во вниманіе два существенныхъ обстоятельства, характерныхъ для послѣднихъ лѣтъ композиторской дѣятельности его. «Хованщина», какъ наиболѣе значительное изъ всѣхъ произведеній конца 70-хъ годовъ, какъ монументальная эпопея, сочиненію которой авторъ посвятилъ цѣлыхъ 5 лѣтъ жизни (а если къ сочиненію музыки отнести и время собиранія матеріаловъ для либретто, то выйдутъ и всѣ 8) лучше всего можетъ выяснить намъ два вышеназванныхъ обстоятельства.

Это—все возраставшее упрощеніе стиля и все увеличивавшуюся медленность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и безпорядочность письма. «Хованщина» гораздо проще «Бориса», и сочинялась она гораздо медленнѣе «Бориса». Послѣдняя совсѣмъ простая и прозрачная по музыкѣ картина «Хованщины» осталась недописанной,—заключительный хоръ рукописи Мусоргскаго даютъ лишь въ видѣ чернового наброска.

«Сорочинская ярмарка» начата позднѣе «Хованщины». Она, въ общей сложности относящагося къ ней матеріала, доведена едва до половины. Упрощенность фактуры здѣсь еще бóльшая, чѣмъ въ «Хованщинѣ», безпорядочность сочиненія—также: сочиненныхъ частей довольно много, но всѣ онѣ—изъ разныхъ актовъ, между отдѣльными эпизодами—большіе пропуски (единственныя исключенія: довольно большая по размѣрамъ ярмарочная сцена 1-го акта и еще болѣе значительный кусокъ сплошной музыки для комическихъ сценъ 2-го акта). Послѣ «Ярмарки» Мусоргскій намѣревался приступить къ сочиненію «Пугачевщины». Но здѣсь дѣло не пошло дальше самыхъ первоначальныхъ проектовъ, и кромѣ одной любопытной киргизской пѣсенной мелодіи, предназначавшейся для «Пугачевщины», не существуетъ, повидимому, никакихъ касающихся этой несостоявшейся оперы музыкальныхъ матеріаловъ.

Но вѣдь медленность, безпорядочность, стремленіе къ предѣльной простотѣ въ манерѣ письма,—все это еще не слишкомъ явные симптомы упадка. А если ужъ видѣть здѣсь упадокъ, то болѣе въ количественномъ и формальномъ смыслѣ, чѣмъ въ качественномъ. Правда, романсы 77-го года въ общемъ слабѣе большинства вещей центральнаго періода творчества Мусоргскаго. Но «Хованщина»! Одной «Хованщиной», послѣднія части которой Мусоргскій писалъ въ 1880 г., за немного дней до преждевременной смерти своей, онъ доказалъ, какъ много творческихъ силъ таилось въ немъ даже на исходѣ «упадочной» полосы творчества. Итакъ линія Мусоргскаго—не уголъ, но такая же (по формѣ), какъ для Глинки, верхняя половина эллипсиса, горизонтально вытянутаго. Какъ обозначить преимущественно количественный и формальный характеръ творческаго «декаданса»? Проще всего прибѣгнуть къ пріему, довольно незаконному съ точки зрѣнія чисто-геометрической, но для нашего условнаго примѣненія графическаго метода вполнѣ допустимому. Каждая практическая линія имѣетъ толщину. Отчего не воспользоваться постепеннымъ утонченіемъ линіи для обозначенія своеобразнаго, количественно-формальнаго характера, изображаемаго линіей процесса? И если вмѣсто традиціонныхъ трехъ звѣздочекъ, я отдѣлю двѣ главы настоящей статьи приблизительной «кривой» опернаго творчества Мусоргскаго, какъ она мнѣ представляется на всемъ пути «Саламбо»,—«Женитьба»,—«Борисъ Годуновъ»,—«Хованщина»,—«Сорочинская ярмарка»,—то, я думаю, она будетъ послѣ всего сказаннаго понятна безъ дальнѣйшихъ поясненій.

Идея использовать въ качествѣ музыкально-драматическаго сюжета эпоху Софьи Правительницы и стрѣлецкаго бунта внушена Мусоргскому Стасовымъ. Стасовъ предложилъ композитору сюжетъ «Хованщины» въ началѣ 1872 г., т. е. въ то время, когда едва законченный въ послѣдней редакціи своей «Борисъ Годуновъ» еще не былъ поставленъ на сценѣ. Мусоргскій сразу же до самозабвенія увлекся предложеніемъ Стасова, тѣмъ болѣе что предполагавшаяся къ музыкальному воплощенію эпоха во многихъ отношеніяхъ какъ нельзя лучше отвѣчала почвенному народолюбію

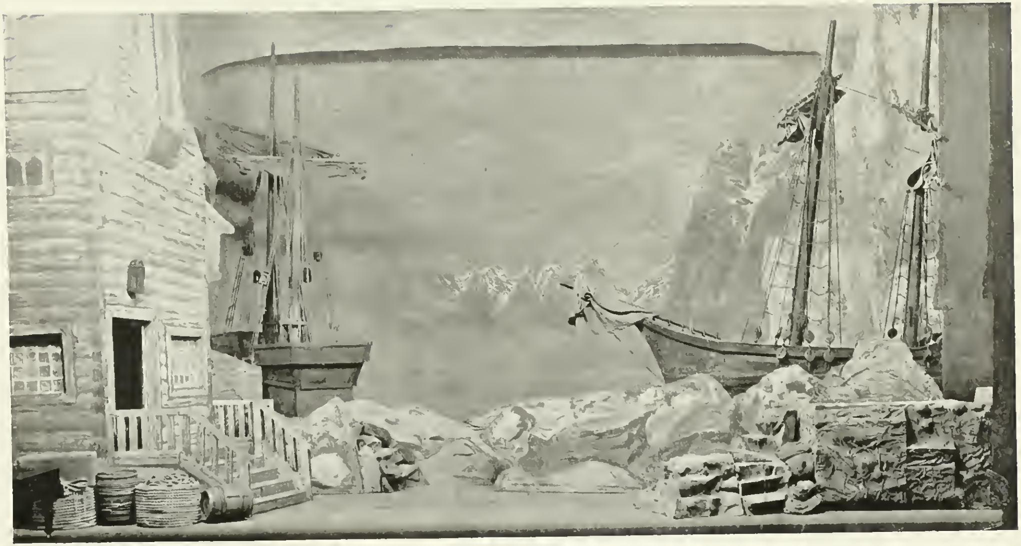
Мусоргскаго, его любви къ русской старинѣ. Уже лѣтомъ 1872 г. онъ пишетъ Стасову: «Къ вашему возвращенію, дорогой generalissime, вѣроятно уже будутъ собраны всѣ матеріалы къ нашей будущей оперѣ. Содѣлалъ тетрадку и назвалъ ее «Хованщина»—народная музыкальная драма—матеріалы; на заглавномъ листѣ помѣтилъ источники—9—зѣло недурно: купаюсь въ свѣдѣніяхъ; голова какъ котелъ, знай—подкладывай въ него. Желябужскаго, Крекшина, гр. Матвѣева, Медвѣдева, Щебальскаго и Семевскаго уже высосалъ; теперь посасываю Тихонравова, а тамъ за Аввакума—на закуску. На-дняхъ нырнулъ въ самый *глыбь* и обрѣлъ слѣдующую жемчужину (раскольничій скитъ, повѣтствованіе князя Мышецкаго) «послана быть къ нѣмцамъ цѣлая тьма демоновъ, да учатъ противленіе чинити, да не имутъ соединенія, ни послушанія; а поиде къ нимъ Теутъ съ полкомъ демонскимъ и научаше ихъ развращенія сѣяти, отъ него же, отъ Теута ученіе пріяше рѣкомы Теутоны, зѣло убо проклятымъ ученіемъ мудры мнятся быти. Такожде и къ нимъ Луциперъ посла *тьму*—зовити и приводити во многая любострастія, а паче въ гордость и піанство, въ *прохлады и танцы*. Посла и бабъ проклятыхъ—вѣдунью, вѣдьму, ворожейку и *гадку*: тако возлеже Бахусъ и Гордадъ и всю полунощную страну одолѣ съ товарищи!»... На такой канвѣ можно много подѣлать: и картинно, и мистично, и каррикатура на исторію восхитительная». Въ январѣ 1873 г. Мусоргскій сообщаетъ Стасову: «Да, *скоро на судъ!* Весело мечтается о томъ, какъ станемъ мы на лобное мѣсто, думающіе и живущіе *о* «*Хованщинѣ*» въ то время, какъ насъ судятъ за «*Бориса*»; бодро, до дерзости смотримъ мы въ дальнюю музыкальную даль, что насъ манитъ къ себѣ и не страшенъ намъ судъ»... Въ 1873 г. разработка либретто и сценарія уже настолько подвинулась впередъ, что композиторъ дѣлится со Стасовымъ своими намѣреніями насчетъ «отпѣванія любовнаго»: «Могу вамъ сказать пока, что кому не показывалъ *отпѣваніе любовное,*—глаза пучатъ, до такой степени небывалая эта штука; какіе тутъ іезуиты! Это смертный приговоръ любящей и брошенной женщины, а какъ тутъ объясняется сама собой глупость Андрея Хованскаго, что предпочелъ глупую, какъ онъ же, нѣмку мощной и страстной женщинѣ: раскольница язвитъ Андрея не любовью нѣмки, а жалѣетъ его и ее, причитывая «аллилуйя» и обходя его съ зеленой свѣчею въ обѣихъ рукахъ и въ саванѣ на мотивъ колдовства или заклинанія «на вѣтеръ буйный», только инымъ ладомъ и иначе гармонизованнымъ, пока не приходитъ Досифей въ такомъ же саванѣ и со свѣчею, возгласить, что «приспѣло время въ купели огненной освятитися и горѣ вознестися въ обители свѣтло-Божія, идѣ же нѣсть силы антихриста, и тако спасти души». Въ томъ же письмѣ композиторъ пишетъ о своихъ проектахъ поручить хору раскольниковъ (для «купельнаго канта при самосожженіи») исполненіе колоратурнаго церковнаго напѣва сплошнымъ унисономъ, а также сообщаетъ характеристику Шакловитаго: «онъ личность характерная—архиплутъ и съ придаткомъ напускной важности, нѣкоего величія даже при кровожаднѣйшей натурѣ». Ближайшіе мѣсяцы и годы Мусоргскій всецѣло занятъ изученіемъ всевозможныхъ источниковъ, собираніемъ литературныхъ и подготовкой музыкальныхъ матеріаловъ, разработкой отдѣльныхъ характеровъ, планировкой и мотивировкой основныхъ моментовъ новой оперы. Многія подробности, нынѣ неясныя въ «Хованщинѣ», были предварительно до сочиненія музыки, развиты Мусоргскимъ очень обстоятельно въ либретто оперы. Почему, напримѣръ, Марѳа является къ князю Голицыну гадать о его судьбѣ, и откуда она могла почерпнуть свѣдѣнія о его судьбѣ? Мусоргскій, оказывается, разсчитывалъ дать слѣдующую ситуацію:

«Поведемъ мы нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую, бѣжавшую «сверху», т. е. изъ теремовъ отъ духоты, ладона и пуховиковъ), поведемъ мы ее сердечную, quasi-стрѣльчиху-раскольницу, въ посестріи Марѳу, къ князю Голицыну гадать про судьбу. Голицынъ мало зналъ «верхній дворъ», да и не былъ вхожъ къ царицѣ Натальѣ, могъ не видѣть юную бабу Сицкую. А онѣ тамъ «въ верху» ужели не гуторили за сластями да за стоверстными пирогами о матеріяхъ важныхъ на Москвѣ! Такъ ей-то раскольницѣ Сицкой-Марѳѣ дѣло Голицынское было знакомо, а *сйное* Голицыну—мало, а то и отнюдь». Голицынъ задуманъ былъ человѣкомъ безхарактернымъ, который, будучи по убѣжденіямъ европейцемъ, тѣмъ не менѣе нерѣдко «якшался» съ представителями «Московщины», именно въ силу своей безхарактерности, причемъ соображенія личной безопасности заставляли князя, однако, опасаться какихъ-либо «проносовъ» по поводу этого якшанья,—отсюда тайный приказъ утопить Марѳу на болотѣ, едва она кончила свое гаданье. Что до ворожбы Марѳы, то надо имѣть въ виду, что въ тѣ времена многіе, даже самые образованные люди склонны были связывать расколъ съ колдовствомъ, чѣмъ въ свою очередь иные представители раскола склонны были пользоваться для всевозможныхъ интригъ и мистификацій на почвѣ вѣры въ раскольничье чернокнижіе.

Все засѣданіе у Голицына, какъ мы узнаемъ изъ писемъ Мусоргскаго, должно было носить явно «гнусный» характеръ, гдѣ «всякъ лѣзетъ въ цари и волостители», и развѣ одинъ Досифей (въ міру—князь Мышецкій) имѣетъ крѣпкія убѣжденія. Самое засѣданіе должно было быть соотвѣтственнымъ образомъ подготовлено. Къ Голицыну являлся предварительно пасторъ, въ разговорѣ съ которымъ Голицынъ, между прочимъ, разсказывалъ о томъ, что ждетъ къ себѣ въ гости Хованскаго и Досифея. Роль сухой, желчной и злой фанатички Сусанны была задумана гораздо шире и полнѣе того, что мы видимъ нынче въ «Хованщинѣ», равно какъ и роль нѣмки Эммы. Была задумана цѣлая картина въ нѣмецкой слободѣ, гдѣ главными дѣйствующими лицами являлись пасторъ, его сестра и ихъ племянница—Эмма. Р.-Корсаковъ въ своей «Лѣтописи» разсказываетъ, что была сочинена даже музыка въ моцартовскомъ стилѣ для сцены въ нѣмецкой слободѣ, оставшаяся незаписанной. Была проектирована также сцена раскольничьяго суда, который долженъ былъ разобрать дѣло Марѳы по обвиненію ея Сусанной въ мірскихъ помыслахъ и страстяхъ. Вообще, сюжетъ «Хованщины» былъ такъ обстоятельно разработанъ Мусоргскимъ, что когда дѣло дошло до воплощенія его въ звуковые образы,—это оказалось на протяженіи одной оперы рѣшительно невозможнымъ.

Приходилось наскоро сокращать текстъ, одно передѣлывать, другое измѣнять, выпускать цѣлыя сцены, и все это уже во время сочиненія музыки. Такъ какъ къ концу 70-хъ годовъ разстройство физическаго здоровья композитора давало себя чувствовать очень сильно, и Мусоргскій самъ замѣчалъ, что вдохновеніе приходило къ нему все рѣже и рѣже, то, желая поскорѣе привести свои оперу къ благополучному окончанію, онъ тѣмъ болѣе спѣшилъ со всякими передѣлками и купюрами текста и музыки. Въ результатѣ получилось произведеніе, съ драматической стороны разрозненное, изобилующее всяческими историческими несообразностями. Спѣшный и безпорядочный способъ сочиненія отразился, какъ извѣстно, и на музыкѣ, которая нерѣдко даетъ впечатлѣніе скорѣе эскизнаго наброска, чѣмъ окончательной редакціи. Мусоргскій умеръ, не успѣвъ дописать послѣдняго хора, того самого колоратурнаго канта хоровымъ унисономъ, на эффектъ котораго онъ такъ разсчитывалъ. Честь и слава Р.-Корсакову, закончившему оперу, проведшему ея разбросанный и непропорціонально развитой въ отдѣльныхъ своихъ частяхъ сценарій къ относительному единству, оркестровавшему всю «Хованщину», придавшему ей тотъ видъ, въ которомъ нынѣ дается «Хованщина» и въ которомъ она только что поставлена на Маріинской сценѣ. Безъ редакціи Римскаго-Корсакова, въ работѣ котораго такъ счастливо сочетались тщательныя заботы о сохраненіи художественныхъ намѣреній автора съ искусной выработкой технической стороны ихъ музыкальныхъ выраженій, «Хованщина» едва ли когда-нибудь могла надѣяться узрѣть свѣтъ театральной рампы. Правда, могли найтись иные редакторы.

Рано или поздно, тѣмъ или другимъ музыкантомъ «Хованщина» непремѣнно была бы обработана: ужъ слишкомъ много въ ней живого творчества, слишкомъ богата опера первоклассными, вдохновенными музыкальными красотами, чтобы могла она на вѣки остаться достояніемъ рукописнаго отдѣленія Публичной Библіотеки! Но кому лучше, чѣмъ Р.-Корсакову, были извѣстны всѣ планы Мусоргскаго, кто съ большимъ мастерствомъ могъ навести техническій лоскъ на музыкальныя идеи Мусоргскаго, кто съ большимъ правомъ могъ взяться за редактированіе «Хованщины», разъ



,,МОРЯКЪ—СКИТАЛЕЦЪ'' ОПЕРА Р. ВАНГЕРА НА СЦЕНѢ МАРІЙНСКАГО ТЕАТРА. ДѢЙСТВІЕ III. ДЕКОРАЦІЯ К. А. КОРОВИНА.

что самъ Мусоргскій нерѣдко совѣтовался съ Р.-Корсаковымъ по части техническихъ условій письма?

Однако же, и понынѣ не прекращаются то съ той, то съ другой стороны нападки на Корсаковскую редакцію сочиненій Мусоргскаго. И нерѣдко приходится даже слышать, будто Р.-Корсаковъ не столько упорядочилъ техническую сторону «Бориса» и «Хованщины», сколько исказилъ многія главныя музыкальныя мысли покойнаго композитора. Что касается «Бориса», то здѣсь спорить, пожалуй, что и не о чемъ. «Борисъ» существуетъ въ оригинальной редакціи Мусоргскаго (изданный клавиръ и рукописная партитура, по которой «Борисъ» впервые исполнялся въ Маріинскомъ театрѣ въ 1874 г.). Кому кажется, что оригинальный «Борисъ» характернѣе, смѣлѣе Корсаковской редакціи той же оперы, тотъ можетъ ставить оперу въ театрѣ или играть у себя въ кабинетѣ на роялѣ по оригинальной версіи. Но «Хованщины» оригинальной не существуетъ. «Хованщина» неизбѣжно должна исполняться въ чьей-нибудь редакціи, потому что соотвѣтственные манускрипты Мусоргскаго, при всей величайшей талантливости запечатлѣнныхъ въ нихъ творческихъ озареній, даютъ ихъ въ формахъ, по своему несовершенству совершенно непріемлемыхъ къ непосредственному сценическому воспроизведенію. Въ виду такого положенія вещей роль Р.-Корсакова, какъ посредника между Мусоргскимъ и сценой, пріобрѣтаетъ особенный интересъ. Какъ и въ какомъ направленіи Р.-Корсаковъ редактировалъ «Хованщину»? Какія измѣненія допущены редакторомъ въ смыслѣ развитія и сокращенія сценъ? Цѣлесообразны ли они, дѣйствительно ли служатъ къ улучшенію музыкальнаго текста Мусоргскаго? Всѣ эти вопросы имѣютъ тѣмъ большую для насъ важность, что они ни разу не были подробно освѣщены въ русской музыкально-критической литературѣ. А потому дальнѣйшую критическую характеристику «Хованщины» я постараюсь провести въ рамкахъ возможно болѣе тѣсныхъ параллелей между рукописями Мусоргскаго и Корсаковской ихъ редакціей, сверхъ всего прочаго полагая, что подобный сравнительный разборъ не лишенъ и самостоятельнаго интереса, какъ и всѣ вообще вопросы, связанные съ творчествомъ такого своеобразнаго и великаго музыкальнаго художника, какимъ былъ Мусоргскій.

Опера открывается извѣстнымъ, давно ставшимъ любимымъ, номеромъ симфоническихъ программъ, Вступленіемъ—«Разсвѣтомъ на Москвѣ рѣкѣ» (на рукописи дата 2 сентября 74 г. въ Петроградѣ). Въ основу этого вступленія положены 5 варіацій на широкую, пѣвучую, въ русскомъ стилѣ тему, причемъ варіаціонныя измѣненія захватываютъ не только область тональныхъ, гармоническихъ и фигураціонныхъ отношеній, но и мелодическаго содержанія самой темы. Подобный пріемъ «мелодической варіаціи» очень характеренъ вообще для Мусоргскаго и во всякомъ случаѣ встрѣчается у него гораздо чаще имитаціонно-полифоническихъ пріемовъ, до которыхъ онъ не былъ ни мастеромъ, ни охотникомъ. Съ другой стороны, та же манера роднитъ письмо Мусоргскаго съ мелодикой русской пѣсни, музыкальный составъ которой тоже нерѣдко является цѣпью мелодическихъ «производныхъ», вытекающихъ изъ основнаго мотивнаго ядра. Наконецъ, то же мелодическое варьированіе, являя собою по существу одинъ изъ самыхъ органическихъ способовъ тематической разработки и давая, кромѣ того, возможность получить гораздо болѣе прозрачную музыкальную ткань, чѣмъ въ условіяхъ постоянныхъ полифоническихъ усложненій,—какъ нельзя болѣе умѣстно именно въ оперѣ. Позволяя избѣгать излишней громоздкости (хотя и отнюдь не закрывая доступа къ сложности, когда таковая нужна), мелодическая варіація въ то же время даетъ въ руки композитора превосходное средство для достиженія единства въ разнообразіи. Вслушайтесь хотя бы въ то же Вступленіе къ Хованщинѣ. Тема въ каждой варіаціи, независимо отъ красивѣйшихъ контрастовъ гармоніи и фигураціи, нѣсколько иная. Перемѣны эти недостаточны, чтобы признать наличіе нѣсколькихъ темъ, но и слишкомъ велики, чтобы принять одну точно-оконтуренную тему. Тема живетъ, развивается. Отсутствіе фиксированнаго рисунка, его пластичность въ самомъ тѣсномъ смыслѣ слова, въ связи съ дивнымъ аккомпаниментомъ, дающимъ для темы то нѣжный, трепетный фонъ скрипично-флейтоваго тремоло, то плавно струящіяся гаммы скрипокъ, то колокольныя гармонiи (3-я варiацiя: — главы церквей освѣщаются солнцемъ, благовѣстъ къ заутренѣ), то широкiе аккорды арфы съ пиччикато струнныхъ, то эффекты длительной педали,—все это придаетъ музыкѣ невыразимое очарованiе и обаятельность, заставляетъ считать это вступленiе за одинъ изъ самыхъ совершенныхъ звуковыхъ пейзажей, какiе только извѣстны въ европейской музыкѣ. Просматривая печатную и рукописную редакцiю Вступленiя, мы прежде всего наблюдаемъ почти абсолютное тождество музыкальнаго содержанiя въ обѣихъ, что не исключаетъ, однако, множества (почти для каждаго такта) поправокъ. Большинство этихъ поправокъ сводится къ небольшимъ перемѣнамъ въ расположенiи аккордовъ, къ установленiю полной взаимной идентичности фразъ, по своему музыкально-логическому значенiю совершенно аналогичныхъ, но иногда изложенныхъ у Мусоргскаго съ небольшими, притомъ меньшими чѣмъ это нужно, чтобы увидѣть въ нихъ «мелодическую варiацiю», видоизмѣненiями (таково, напримѣръ, полное мелодическое и гармоническое уравненiе всѣхъ трiольныхъ аккордовыхъ фигуръ деревянныхъ духовыхъ въ первомъ отдѣлѣ вступленiя), къ незначительнымъ измѣненiямъ нѣкоторыхъ жестковатыхъ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, нѣкоторыхъ вялыхъ модуляцiонныхъ гармонiй и пр. Изъ болѣе существенныхъ измѣненiй надо отмѣтить перенесенiе во 2-й варiацiи всѣхъ гаммовыхъ штриховъ струнныхъ въ верхнiй регистръ для достиженiя большей прозрачности колорита (у Мусоргскаго мелодiя въ срединѣ; гаммы обрамляютъ ее то сверху, то снизу) и сокращенiе модуляцiи между двумя послѣдними варiацiями. У Мусоргскаго—переходъ изъ Fis въ Des и сейчасъ же опять на квинту, въ Gis. Р.-Корсаковъ останавливается на Des, кончая въ этой тональности все вступленiе. Такимъ образомъ, съ одной стороны, избѣгнуто однообразiе двукратной квинтовой модуляцiи, съ другой стороны, Des свѣжѣе и естественнѣе, нежели Gis (As), соединяется съ A-dur'ными трубными фанфарами, которыя открываютъ первое дѣйствiе оперы.

1-ое дѣйствiе оперы сразу вводитъ насъ in medias res. Правда, здѣсь есть нѣчто вродѣ «завязки» драмы: доносъ, диктуемый Шакловитымъ подьячему на князей Хованскихъ, грозящихъ «замутить на государствѣ». Но это совершенно внѣшній факторъ оперной интриги. Основная коллизія уже давно создана исторіей. Настоящій узелъ драмы—въ сложныхъ перипетіяхъ взаимной борьбы разнородныхъ соціально-политическихъ элементовъ на Руси въ 80-хъ годахъ 17-го столѣтія. Съ одной стороны, крѣпкая преданіями и вѣковыми традиціями старая Русь въ лицѣ Ивана Хованскаго, высокомѣрнаго, чванливаго начальника стрѣльцовъ. Къ ней примыкаетъ, отнюдь, однако, съ ней не сливаясь, раскольничья Русь въ лицѣ старца Досифея и его приверженцевъ. Тяготѣніе къ старинѣ объединяетъ Хованскаго и Досифея, но перваго больше интересуетъ общественная и государственная сторона дѣла, второй прилежитъ сердцемъ старинѣ главнымъ образомъ на основѣ духовно-религіозныхъ убѣжденій. О новыхъ вѣяніяхъ, энергичнымъ выразителемъ которыхъ вскорѣ станетъ юный царь Петръ, мы узнаемъ изъ рѣчей Досифея, говорящаго о близкой гибели духовной, о томъ что «возможе Гордадъ» (понятіе вродѣ вельзевула), что надо отстаивать вѣру православную. Политическаго сторонника новизны мы увидимъ во 2-мъ актѣ. Пока же передъ нами не только ярко намѣчена одна изъ враждующихъ сторонъ, но и точно устанавливается время дѣйствія. Все это стрѣлецкое самовластіе, сопровождаемое убійствами Ларіонова, Гадена, Рамодановскаго, самая ремарка Мусоргскаго о томъ, что на сценѣ (Красная Площадь въ Москвѣ) долженъ быть столбъ и на немъ мѣдныя доски съ надписями,—свидѣтельствуютъ о томъ, что дѣло происходитъ вскорѣ послѣ признанія двоецарствія, послѣ побѣды Милославскихъ надъ Нарышкиными, послѣ майскихъ событій 1682 г., слѣдовательно, лѣтомъ того же года. Первыя сцены акта, комическіе разговоры стрѣльцовъ, приходъ подъячаго, доносъ Шакловитаго, всѣ эти чрезвычайно характерныя жанровыя сцены почти одинаковы въ рукописной и печатной редакціяхъ, кромѣ, впрочемъ, незначительныхъ, чисто-техническихъ коррективныхъ измѣненій у Р.-Корсакова и небольшихъ, сдѣланныхъ въ видахъ достиженія большей живости дѣйствія, купюръ. Такъ у Мусоргскаго послѣ словъ стрѣльцовъ по адресу заспавшагося Кузьки: «Ай да паря право любо!»

слѣдовало 5 пропущенныхъ Р.-Корсаковымъ и довольно безразличныхъ по музыкѣ тактовъ (*Кузька*: «Да что вы, дьяволы!» *1-й стрѣлецъ:* «Охъ ты, стрѣлецъ—худой конецъ!»—*2-й стрѣлецъ:* «Воевода взгромоздился на урода! Ха, ха, ха» и т. д.). На приходъ Шакловитаго Р.-Корсаковымъ вставленъ 1 тактъ (октава *e* съ ферматой), чтобы перваго его возгласа «эй» не заглушить звучностью валторнъ (у М-аго: «эй» падаетъ на начало слѣдующаго такта); здѣсь отмѣчу, кстати, что первыя фразы Шакловитаго сопровождаются музыкой, близко родственной одной изъ главныхъ фразъ темы Вступленія. Нѣсколько растянутая у М-аго сцена доноса сокращена отчасти Р.-Корсаковымъ, отчасти самимъ авторомъ. Передъ словами «Заказецъ важный есть тебѣ»—редакторомъ выпущено 18 тактовъ (*Шакловитый*: «со мною Богъ милости тебѣ прислалъ.—*Подъячій*: «Благодаримъ, добрый человѣкъ. А язъ грѣшный, недостойный рабъ Божій не сподобился зрѣти»... *Шакл.*: «Ладно, не въ этомъ дѣло; смекни-ко:») по тексту лишнихъ, по музыкѣ повторяющихъ ближайшія къ этому мѣсту мелодическія фразы. Послѣ граціозной хоровой пѣсенки пришлаго московскаго люда про Кума и Куму 8 тактовъ дальнѣйшей диктовки доноса зачеркнуты авторомъ (*Шакл.*: «Вѣрно, дальше строчи: Звали на помочь свою братію, какъ бы царство имъ доступити. А для того изневѣсть въ городъ притти большимъ собраніемъ, народъ смущать, чтобъ много большихъ бояръ побилъ»). Издалека доносится буйная пѣсня стрѣльцовъ, небольшимъ отрядомъ проходящихъ въ глубинѣ сцены. Шакловитый прячется за уголъ дома, подъячій скрывается въ своей будкѣ. По уходѣ стрѣльцовъ диктовка продолжается (съ небольшими авторскими выпусками по 2—3 такта). Шакловитый, одаривъ деньгами подъячаго, прячетъ изготовленный доносъ и удаляется. Подъячій радъ, что придумалъ подписать бумагу именемъ покойника, во избѣжаніе всякихъ сыскныхъ осложненій. «Мертвые бо сраму не имутъ»,—эта фраза подъячаго у Р.-Корсакова совпадаетъ съ началомъ превосходнаго c-dur'наго хора стрѣльцовъ (музыка этого хора первоначально предполагалась авторомъ для особой сцены лотереи). У Мусоргскаго здѣсь дана обширная сцена чтенія надписей на столбахъ, разрушенія будки подъячаго и печальнаго народнаго хора, въ общей сложности свыше 200 тактовъ, впрочемъ, не безъ авторскихъ купюръ. Сцена эта, возможная въ отдѣльномъ изданіи, въ оперѣ является излишней, по напрасну задерживающей дѣйствіе, непомѣрно удлинняющей 1-й актъ; къ тому же и по музыкѣ она грубовата и не слишкомъ интересна. Привожу текстъ этой сцены: хоръ пришлаго люда поетъ послѣдній куплетъ пѣсни про кума— «Жила кума, слыла кума, а слыла кума недотрогой, что слыла-ль кума убогой (на фонѣ хора—фраза подъячаго: «а ну, кошель, ступай-ко на расправу»). Вотъ кумъ прозналъ, вотъ кумъ понялъ, какъ къ кумѣ бы подступить, чѣмъ кумѣ бы досадить; и кумъ пошелъ, и кумъ нашелъ... (увидя столбъ). Что это на Москвѣ такое приключилось? (Подъячій считаетъ деньги ощупью, подъ стойкой, поглядывая не безъ страха на пришлыхъ людей). Вотъ-то братцы крѣпко столбушекъ сложили! Экой грибъ повытянуло за ночь!—Стойте, братцы, стойте, ужъ вотъ-то диво право! Столбушекъ-то съ надписомъ, право слово, съ надписомъ!—Братцы, стойте, надпись!—Тутъ-ко надписъ есть!—На столбѣ-то братцы надпись!—Ай прознать бы любо, что тутъ писано! Кто бъ казалъ намъ: что тутъ?—Кто, робятушки, кто грамотный? Кто бъ читалъ намъ, что тутъ писано?— Куси-ко локоть, парни. — Мы не грамотны. — Да нѣту грамотныхъ.— Нѣту?—Какъ же такъ?—Вовсе нѣту.

Вотъ-то деревенщина: дура дурой!—Подъячій-то на что?—Стойте, черти, онъ отъ властей поставленъ, отъ властей, ребята!—Что-жъ, что отъ властей?—Ну, да какъ-то боязно.—Что за боязно? А ну-ко съ почестью, да чинно подходи, ребята!—А мы съ почетомъ, да и съ почестью, во всемъ, какъ по уставу надо.—Не быть бы бѣдѣ какой аль худу!—Не быть бы худу!—(подъячему). Добрый человѣкъ, кажи намъ, милый, что тутъ писано»?—*Под.* «Ась»? *Народъ*: «Что тутъ-ко писано»? *Под.* «Избушку строилъ съ краю, ничего не знаю». *Народъ*: «Да ты, другъ, не сторожься. Вѣдь мы народъ какъ есть убогой». *Под.* «Ась?.. Коли голъ какъ соколъ, такъ подъячаго не для чего». *Народъ*: Ребята, взятку нудитъ. Ну, да съ насъ взятки гладки, не наживешься, дьяволъ!— Все жъ, ребята, знать бы надо, что тамъ на столбѣ за надпись. Вотъ что, братцы: взымемъ!—Взымемъ!—Кого?—Подъячаго, да съ будкой взымемъ, къ столбу его: читай намъ надпись!—На тягостяхъ на нашихъ, да къ столбу!—Взымемъ, братцы, съ будкой, да къ столбу потянемъ!—Ой любо-то! Подъячаго, да съ будкой взымемъ!—А коли такъ, затянемъ про подъячаго! Ой ли братцы!—Ой»!—*Под.* (въ ужасѣ высовываясь изъ будки и махая руками): «Ахъ-ти»! *Народъ* (поднимаютъ будку вмѣстѣ съ сидящимъ въ ней подъячимъ и несутъ къ столбу) «Жилъ да былъ подъячій семьдесятъ годовъ, нажилъ онъ, подъячій, сотни двѣ грѣховъ (Подъячій: «Ахъ-ти! Православные! Душатъ, рѣжутъ, ахъ-ти!.. Помогите!..») Ставилъ онъ избушку съ краю отъ села, много въ той избушкѣ схоронилъ онъ зла. Сняли ту избушку, сняли, понесли, кланялись подъячему въ поясъ до земли (ставятъ будку у столба и кланяются подъячему). Ужъ ты потѣшь насъ, ужъ ты насъ пожалуй, ты укажи намъ, изволь, чего не знаемъ. Отказалъ подъячій, взятки захотѣлось. Тутъ ребята принялися за избушку, ой, почали таскать тесовую-то крышу» (принимаются разбирать крышу на будкѣ). *Под.* «Стойте, стойте, окаянные! Что вы это, сущіе разбойники, что вы тутъ затѣяли [прочту вамъ... прочту... слышите»? *Народъ:* «Брось, ребята!—Что жъ ты артачился, любезный? Съ чего тѣснить-то насъ задумалъ? Къ тебѣ съ почетомъ, а ты ровно что приказный, не по разуму, какъ бы, молъ, деньгу сорвать-то съ братіи». *Под.* «Вотъ что! Вамъ бы только подати не платить. Любо вамъ, гулливенькимъ безъ заботы жить»! *Народъ*: «Ну, ладно! Читай-ко надпись»—15 тактовъ авторской купюры]. *Под.* (всматриваясь въ надпись, про себя, подъ вліяніемъ страха) «Господи... отъ стрѣльцовъ лихихъ оборони»! *Народъ:* «Что жъ ты! Что жъ не чтешь? Читай намъ надпись»! *Под.* Что мнѣ дѣлать! (притворно всматриваясь въ надпись) Мудрено, нѣшто писано. Господи... пришла... пришла моя смертушка»! (тупо смотритъ въ землю). *Народъ:* Эй, братъ, съ нами не шути! На проволочкахъ насъ не поддѣнешь! Тоже вѣдь, прикинулся! Нѣтъ, шалишь, братъ, нѣтъ, теперь попался! Читай намъ надпись»! *Под.* «Православные, страшны казни стрѣлецкія, неутомима ярость ихъ лютая»!.. *Народъ:*

«Намъ-то что? Читай»! *Под.* (въ отчаяніи) «Такъ пропадай, моя головушка! (Читаетъ надписи) Изволеніемъ Божьимъ за великихъ Государей, надворныя пѣхоты полковъ московскихъ и пушкари, и затинщики отъ великихъ къ нимъ налогъ и обидъ и отъ неправды побили (*Народъ:* Стрѣльцы, вѣдь, значитъ!—Стрѣльцы, должно быть) князя Телепню кнутомъ да въ ссылку, князя Ромодановскаго убили: туркамъ Чигиринъ сдалъ. Тожъ убили думнаго дьяка Ларіонова, сына Василья (*Народъ:* Вотъ то звѣри!), вѣдалъ гадины отравныя на государское здоровье (*Народъ:* ну это по дѣломъ!) Еще бояръ побили... (Какихъ бояръ?) Брянцевыхъ... (Еще кого?) всѣхъ Солнцевыхъ (За что, про что? Въ чемъ провинились?) Чинили денежную и хлѣбную... передачу все въ переводъ... забывъ страхъ Божій (Вотъ оно что!) А тѣмъ, кто словомъ злымъ рѣченныхъ людей, надворную пѣхоту полковъ московскихъ обзоветъ (Слышь ты! Слушай, братцы!) и тѣмъ... нашъ... милостивый указъ... чинить безъ всякія пощады» (Брешешь!) Какъ передъ Богомъ братцы! *Народъ*: Господи, настало времячко!—Охъ ты родная (передъ началомъ этой пѣсни – приписка автора «2 янв. 1875 г.») матушка Русь! Нѣтъ тебѣ покоя, нѣтъ пути; грудью крѣпко стала ты за насъ, да тебя жъ, родимую гнетутъ. Что гнететъ тебя не ворогъ злой, злой-чужой, непрошенный, а гнетутъ тебя, родимая, все твои жъ ребята удалые (за сценой стрѣлецкія трубы). Въ неурядицѣ да въ правежахъ ты жила, жила, стонала. Кто жъ теперь тебя, родимую, кто утѣшитъ, успокоитъ» (трубы—хоръ C-dur).

Хоръ стрѣлецкаго дозора, въ противуположность предыдущимъ народнымъ сценамъ, у Мусоргскаго нѣсколько скомканъ по формѣ. У Р.-Корсакова онъ значительно развитъ. Слѣдуетъ выходъ Ивана Хованскаго, очерченнаго чрезвычайно простымъ, но въ высшей степени характернымъ лейтмотивомъ, въ своемъ гротесочномъ колоритѣ, имѣющемъ, пожалуй, какое-то внутреннее родство съ главной темой марша Черномора. Интересно отмѣтить, что лейтмотивъ Ивана Хованскаго не только проходитъ красной нитью черезъ всю характеристику князя, но и обнаруживаетъ на основѣ мелодической варіаціи ближайшую связь съ однимъ изъ главныхъ мотивовъ стрѣльцовъ (пѣсня во время диктовки доноса, покаянный хоръ 2-й картины 4-го акта). Хоровыя сцены до появленія Эммы близко сходны въ обѣихъ редакціяхъ, кромѣ, разумѣется, мелкихъ, чисто техническихъ измѣненій у Р.-Корсакова. Стрѣлецъ Кузька у Мусоргскаго— теноръ, у Р.-Корсакова—баритонъ, такъ какъ его партія въ цѣломъ ближе подходитъ къ баритоновой тесситурѣ, чѣмъ къ теноровой. У Мусоргскаго Кузька и стрѣльцы 1-й и 2-й участвуютъ только въ первыхъ сценахъ. У Р.-Корсакова эти роли использованы во всѣхъ стрѣлецкихъ сценахъ 1-го акта. Прекрасный славильный хоръ Es-dur на уходъ Хованскаго «въ обходъ по Москвѣ родимой» сталъ еще прекраснѣе, когда Р.-Корсаковъ вставилъ въ средину этого хора маленькое, всего 4-хъ-тактное «тріо» (передъ «трубами на сценѣ») на педали *в*. Фигураціонное сопровожденіе 2-го куплета хора (гаммы флейтъ и кларнетовъ) значительно упорядочено у Р.-Корсакова сравнительно съ рукописью Мусоргскаго. Въ послѣдніе звуки замирающаго вдали стрѣлецкаго хора уже прокрадываются дважды стремительныя фразы струнныхъ. Изъ нихъ строится ритурнель къ слѣдующей сценѣ. Вбѣгаетъ перепуганная нѣмка Эмма, за которой гонится пристающій къ ней съ своей любовью молодой Андрей Хованскій, сынъ. Эта сцена по музыкѣ относится къ наиболѣе слабымъ и ординарнымъ страницамъ 1-го дѣйствія. Такъ какъ роль Эммы, за неосуществленіемъ картины въ нѣмецкой слободѣ, остается во всякомъ случаѣ эпизодической, то едва ли можно сѣтовать на Р.-Корсакова за небольшое сокращеніе сцены Андрея съ Эммой. Сокращенъ здѣсь (и нѣсколько измѣненъ) ритурнель, а также аналогичныя стремительныя фразы въ концѣ предыдущаго Es-dur'наго хора; передъ словами Эммы: «Слушайте, я знаю васъ» выброшено 5 тактовъ (*Эмма*: «Сжальтесь, сжальтесь, умоляю, сжальтесь»! *Андрей*: «Ай спѣсива стала голубка, да въ когтяхъ у сокола!»), ни по тексту, ни по музыкѣ не дающихъ ничего новаго. Фраза *Андрея*: «Какъ хороша ты пташка во гнѣвѣ» въ оригинальной гармоніи Мусоргскаго звучитъ немногимъ менѣе банально, чѣмъ въ печатномъ клавирѣ, но за то довольно нескладно.

Передъ вступленіемъ Мароы выброшено Р.-Корсаковымъ 7 тактовъ, (*А.* «Отдайся мнѣ»! *Э.* «Боже мой»! *А.* «Не пытай меня». *Э.* Что онъ говоритъ»?.. *А.* «Поиму тебя въ царицы, Эмма»! *Э.* «Что это, Боже мой»! *А.* «—и царскимъ вѣнцомъ украшу. Сними ты грусть-кручину съ сердца сокола, голубка; ахъ, не пугайся: ты, вѣдь, люба моя! *Э.* Боже, ты крѣпость и защита».—Какъ видно изъ этихъ рѣчей, Андрей Хованскій въ пылу любовной страсти опредѣленно проговаривается о своихъ честолюбивыхъ замыслахъ, о предполагаемомъ захватѣ Хованскими трона). Въ дальнѣйшемъ ансамблѣ—три купюры: одна въ 5 тактовъ передъ словами Андрея: «Нѣтъ спасенья», другая въ 15 тактовъ: «Не время-ль молодцу покаяться» и 3-я въ 10 тактовъ (8—Р.-К., 2—зачеркнуты авторомъ) передъ словами: «Слыхала-ль ты, красавица». Интересенъ текстъ средней купюры: *М.*: «Теперь другую имешь. Будь съ ней счастливъ (Эммѣ) Спокойся ты со мной, дитя мое. Я знаю все. На грѣхъ мой все я видѣла, зоркимъ стражемъ с тебѣ я стану, притуплю я когти злого сокола». *Э* Я не виновна! Пощадите меня! Вы добрая, вы защитите меня. Онъ страшенъ. Я боюсь его. Онъ безъ жалости преслѣдуетъ меня». *А.* «Словно змѣй шипитъ! Уйму я тебя посадную, будетъ тебѣ бабѣ тѣшиться. *М.* (Эммѣ) Ты непорочна, чиста, невиновна ты». *А.* (нагло отталкивая Марѳу) «Съ чьего ты права тутъ красавица? Аль къ бабѣ бабу тянетъ не въ пору»? На послѣднія слова—отвѣтъ Марѳы: «Не пора ли парню-то покаяться? Вѣдь не вѣкъ же лгать на сердце дѣвичье» и т. д.—отвѣтъ, который въ печатной редакціи выходитъ не совсѣмъ обоснованнымъ. Въ авторской купюрѣ Марѳа должна была напоминать своему бывшему возлюбленному о данной имъ нѣкогда «присягѣ»: не вязаться съ вѣрой лютерской, презирать прельщеніе Антихристово подъ страхомъ муки вѣчныя. Такимъ образомъ, ревность сразу же переплетается у Марѳы съ религіозными мотивами Изъ прочихъ различій между рукописью и корсаковской редакціей упомяну о тональныхъ измѣненіяхъ.

Все пѣніе Марѳы у Мусоргскаго идетъ полутономъ ниже, а слова Андрея: «Слыхала-ль ты, красавица»—тономъ ниже, нежели у Р.-Корсакова. Славильный хоръ на возвращеніе Хованскаго у Р.-Корсакова полутономъ ниже оригинала. Онъ сходенъ съ предыдущимъ Es-dur'нымъ хоромъ, а потому перенесеніемъ его въ D-dur Р.-Корсакову удалось устранить тональное однообразіе. Трубныя фанфары со скачками на верхнія и нижнія кварты у Р.-Корсакова болѣе развиты. Ссора отца и сына Хованскихъ изъ за Эммы приблизительно одинакова въ обѣихъ редакціяхъ (кое-гдѣ мелкія измѣненія голосоведенія и гармоніи).

Ссора прекращается вмѣшательствомъ Досифея. Въ партіи послѣдняго у Р.-Корсакова допущено между прочимъ одно измѣненіе, на мой взглядъ, излишнее На словахъ: «На прю грядемъ, на прю великую» у Мусоргскаго чередованіе минорныхъ секстаккордовъ съ мажорными трезвучіями. У Р.-Корсакова всѣ аккорды мажорные. Такимъ образомъ, достигается возможность хроматическихъ ходовъ въ среднихъ голосахъ, но все это мѣсто пріобрѣтаетъ нежелательное сходство съ эпизодомъ изъ «Демона» («На воздушномъ океанѣ»). Красивыя фанфары на уходъ стрѣльцовъ значительно развиты у Р.-Корсакова (вставка 12 тактовъ).

Великолѣпная по своей проникновенности молитва Досифея и хоръ раскольниковъ въ эолійскомъ ладу заключаютъ собою актъ. Этотъ хоръ у Р.-Корсакова переложенъ квартой ниже, что, во-первыхъ, удобнѣе для голосовъ, во-вторыхъ, даетъ болѣе смѣлый, чѣмъ у Мусоргскаго, контрастъ со звуками колокола (уменьшенная квинта C-fis, фортепіано, пиччикато контрабаса и тамъ-тамъ). 4 такта заключительнаго тремоло подъ занавѣсъ добавлены Р.-Корсаковымъ. Въ концѣ рукописи 1-го такта помѣтка: «Конецъ 1-го акта. М. Мусоргскій. 30 іюля 75 г. въ Петроградѣ, квартира П. А. Наумова противъ сада Академіи Художествъ».

Второй актъ происходитъ въ домѣ князя Голицына. Онъ обрисованъ у Мусоргскаго, какъ сановникъ умный, образованный, сторонникъ реформъ на европейскій образецъ, но въ то же время человѣкъ нерѣшительный, безхарактерный, подчасъ склонный обнаруживать черты дикаго варварства, непрочно прикрытыя лоскомъ европеизма. Голицынъ читаетъ нѣжное письмо царевны Софьи и колеблется: вѣрить ли ей, безопасно ли продолжать дальнѣйшую дружбу съ ней. Милая музыка, сопровождающая чтеніе письма, почти одинакова въ рукописи и печатномъ клавирѣ. Покончивъ съ однимъ письмомъ, Голицынъ принимается за чтеніе другого—«отъ матушки княгини». Нечаянно роняя письмо матери на полъ, Голицынъ при всей своей просвѣщенности видитъ въ этомъ плохое предзнаменованіе и приходитъ въ дурное расположеніе духа. Чтеніе второго письма не безъ основаній выпущено Р.-Корсаковымъ: двукратное повтореніе одинаковыхъ ситуацій подъ рядъ внесло бы въ дѣйствіе вялость, тѣмъ болѣе что музыка второго чтенія мало даетъ новаго по отношенію ко всей партіи Голицына въ цѣломъ. Слуга Голицына Варсонофьевъ (у него свой лейтмотивъ въ оперѣ) извѣщаетъ князя о приходѣ «лютерскаго священника». Слѣдуетъ довольно длинная сцена Голицына съ пасторомъ. Послѣдній проситъ Голицына принять мѣры для защиты Эммы отъ притязаній на нее Андрея Хованскаго, а также закидываетъ удочку насчетъ разрѣшенія построить въ Москвѣ новую кирку. Голицынъ отклоняетъ оба предложенія и объявляетъ пастору, что ждетъ къ себѣ въ гости Хованскаго-отца и Досифея. По музыкѣ въ этой сценѣ есть кое-что новое. Появляется нѣмецкій элементъ, классическій стиль. Отвѣты Голицына построены на вальсообразной темѣ. Но слишкомъ часто употребляемый авторомъ марціальный мотивъ Голицына (тотъ же, что проходитъ далѣе на словахъ: «Въ главѣ полковъ, испытанныхъ въ бояхъ»), притомъ безъ какой-либо разработки его, начинаетъ въ концѣ концовъ надоѣдать.

Въ драматическомъ отношеніи сцена вполнѣ эпизодична, почему и неудивительно, что она выпущена Р.-Корсаковымъ. Слѣдуетъ дивная сцена съ Мароой (въ музыкѣ на входъ Мароы у Р.-Корсакова выполнена фигураціонная разработка аккомпанимента), замѣчательное «Гаданье» которой своими великолѣпными красотами во многомъ обязано Р.-Корсакову. Начало взято у Р.-Корсакова полутономъ выше противъ оригинала. На взываніи къ «душамъ утопшимъ» прибавлено мистическое, какъ нельзя болѣе умѣстное, тремоло литавръ. Отъ словъ «лики тебѣ знакомыя» — модуляція, дающая дальнѣйшія фразы Мароы въ тональности полутономъ ниже, чѣмъ у Мусоргскаго. Слѣдующая мелодическая часть Гаданья (по основной фразѣ напоминающая разсказъ Тизбы изъ «Анжело» Кюи; Мусоргскій очень увлекался главной темой этого разсказа) у Р.-Корсакова проведена опять полутономъ ниже, чѣмъ въ оригиналѣ; благодаря этимъ транспозиціямъ, весь эпизодъ значительно выигралъ въ тональной свѣжести. По уходѣ Марѳы, которую Голицынъ тайно велитъ «утопить на болотѣ, чтобъ сплетни не вышло», къ нему приходятъ Иванъ Хованскій, потомъ Досифей. Затѣваются довольно темные по тексту и не вездѣ достаточно яркіе по музыкѣ споры князей о мѣстничествѣ, о правленіи и т. д. Споры эти къ несомнѣнной выгодѣ для оперы сильно сокращены Р.-Корсаковымъ (купюры въ 2, 15, 7, 12, 60, 7, 3, 16, 21 тактовъ). Вдали чуть слышно раздается пѣніе раскольниковъ—чудесный хоръ «Побѣдихомъ, пререкохомъ». Хованскій ликуетъ. Голицынъ въ тревогѣ. Усиленіе раскола ему не по душѣ. Раскольничій хоръ значительно упорядоченъ и гармонически подчищенъ Р.-Корсаковымъ. Вбѣгаетъ Марѳа, едва избѣгшая смерти, и коритъ Голицына его предательствомъ (рѣчи Марѳы сокращены Р.-Корсаковымъ на 5 тактовъ). Вбѣгаетъ Варсонофьевъ (по Мусоргскому вбѣгаетъ другой слуга Голицына, оттого здѣсь нѣтъ лейтмотива Варсонофьева) и объявляетъ о приходѣ Шакловитаго.

Послѣдній поражаетъ князей извѣстіемъ, что въ Измайловскомъ прибитъ доносъ на Хованскихъ, обвиняемыхъ въ «покушеніи на царство».

Мусоргскій, судя по его письмамъ, хотѣлъ закончить дѣйствіе вокальнымъ квинтетомъ, заключающимся таинственнымъ piano оркестра. Рукопись не даетъ, однако, никакого конца. Конецъ выработанъ Р.-Корсаковымъ (подъ его руководствомъ Мусоргскій собирался писать финальный квинтетъ) изъ той же темы вступленія къ оперѣ, которая проходитъ въ разсказѣ Марѳы о помощи, оказанной ей петровцами («Слава Ти, Боже! Петровцы подоспѣли»)! Въ общемъ 2-й актъ «Хованщины», сочинявшійся въ 1875—1876 гг. (позднѣйшій сокращенный варіантъ «Гаданья», написанный въ gis-moll и посвященный Д. М. Леоновой, датированъ 24 іюля 1878 г. въ Петергофѣ), значительно болѣе перваго безпорядоченъ по техникѣ и сбивчивъ по содержанію. Согласимся съ Мусоргскимъ, что Марѳа-

Сицкая могла знать интриги противъ Голицына, но вѣдь не за столько же времени впередъ. Дѣло происходитъ въ 1682 г., а опала и ссылка, о которыхъ «нагадала» Голицыну Мароа, постигли князя (по извѣтамъ Шакловитаго) лишь въ 1689 г., въ эпоху паденія царевны Софьи!

3-й актъ начатъ Мусоргскимъ въ «канунъ 1876 года», а конченъ 29 мая 1880 (въ Ораніенбаумѣ). «Кривая» творчества Мусоргскаго къ началу 80-хъ гг. сильно «утончается», и весь 3-й актъ представляетъ собою рукопись довольно скромнаго объема, что, впрочемъ, не мѣшаетъ музыкѣ большинства страницъ держаться на прежней высотѣ творчества. Дѣйствіе открывается тѣмъ же раскольничьимъ хоромъ, что фигурировалъ въ концѣ 2-го акта. Мароа, сидя на заваленкѣ дома Хованскихъ, поетъ свою знаменитую пѣсню «Исходила младешенька», основанную на народной темѣ. Это одинъ изъ немногихъ нумеровъ оперы, оркестрованныхъ самимъ Мусоргскимъ. У Р.-Корсакова гармонизація и оркестровка значительно измѣнены въ цѣляхъ техническаго упорядоченія пѣсни. Кромѣ того, та же пѣсня и послѣдующая сцена съ Сусанной и Досифеемъ имѣется у Мусоргскаго въ двухъ рукописныхъ редакціяхъ. Основная редакція этихъ сценъ приблизительно (небольшая купюра Р.-Корсакова въ 25 тактовъ передъ словами Досифея; «ты покусилась въ злобѣ горделивой) отвѣчаетъ печатной. Первоначальный эскизъ (съ датами отъ 1873 г.) даетъ пѣсню Мароы въ F-dur. попреки и угрозы Сусанны по адресу Мароы здѣсь были гораздо болѣе развиты и не лишены разныхъ любопытныхъ подробностей какъ въ текстѣ, такъ и въ музыкѣ. Много труда положилъ Р.-Корсаковъ, между прочимъ, на приведеніе въ порядокъ исповѣди Мароы («Если бъ ты когда понять могла» и «Страшная пытка любовь моя») съ ея удивительно красивымъ ползучимъ аккомпаниментомъ (у Р.-Корсакова полутономъ ниже оригинала). Досифей утѣшаетъ Мароу, терзаемую муками ревности, скорбящую о своей грѣховности, жаждущую подвиговъ духовныхъ. Входитъ Шакловитый, типично оперная арія котораго, нѣсколько напоминающая «Чуютъ правду» изъ «Жизни за Царя», принадлежитъ къ слабѣйшимъ страницамъ «Хованщины». Да и самое появленіе Шакловитаго драматически ничѣмъ въ данномъ случаѣ не мотивировано и носитъ «вампукистый» характеръ. Арія Шакловитаго къ немалой выгодѣ для оперы Р.-Корсаковымъ нѣсколько сокращена. Слѣдуютъ хоровыя сцены стрѣльцовъ, существующія, подобно пѣснѣ Марѳы, въ оригинальной оркестровкѣ Мусоргскаго. Буйныя пѣсни и пляски стрѣлецкія образуютъ прекрасный, необыкновенно удавшійся Мусоргскому контрастъ съ лирическими сценами первой части акта. Съ появленіемъ стрѣлецкихъ женъ, попрекающихъ своихъ мужей вѣчнымъ пьянствомъ и разгуломъ, дѣйствіе оживляется еще больше. Эти народныя сцены, повидимому, такъ увлекли самого автора, что въ развитіи ихъ онъ перешелъ всякую мѣру, такъ что въ цѣляхъ достиженія вѣрныхъ архитектурныхъ отношеній между сценами Р.-Корсакову пришлось прибѣгнуть къ обширной купюрѣ (передъ сценой Подъячаго выпущено до 150 тактовъ; въ пропущенномъ кускѣ у Мусоргскаго имѣется, между прочимъ, пѣсня Кузьки, грубоватая и не безъ оттѣнка вульгарности: «Заводилась въ закоулкахъ, гдѣ-то въ темныхъ переулкахъ, заводилась баба злая, одинокая, большая; стала думать да гадать, какъ бы людямъ помѣшать, какъ бы милымъ наплести, бабъ съ мужьями развести. Какъ же бабу ту назвать? Баба та сама назвалась, сплетней злою откликалась, много бѣдъ она творитъ, на недоброе манитъ. Ой, должно бы, проклята зла презлая баба та, что сама пооткликалась, сплетней злою поназвалась» и пр.). Вбѣгаетъ перепуганный подъячій. Дробный синкопированный ритмъ чрезвычайно хорошо вяжется съ волненіемъ разсказчика, сообщающаго стрѣльцамъ о набѣгѣ рейтаръ.

Мелкихъ перемѣнъ въ аккомпаниментѣ да и въ вокальныхъ партіяхъ у Р.-Корсакова много, но купюръ и существенныхъ измѣненій почти нѣтъ (послѣ словъ: «Страхъ попуталъ, смерть запугала» выпущено 8 тактовъ, изъ нихъ одинъ самимъ авторомъ).

Стрѣльцы, угнетенные разсказомъ подъячаго, рѣшаютъ обратиться за совѣтомъ къ своему батѣ. Обращеніе къ Хованскому у Р.-Корсакова переложено изъ оригинальнаго Es-moll въ D-moll, во избѣжаніе тональнаго однообразія всей второй половины акта. Выходъ Хованскаго (у Р.-Корсакова возвращеніе въ Es-moll) сопровождается его лейтмотивомъ. Хованскій сообщаетъ стрѣльцамъ грустныя вѣсти: времена уже не тѣ, стрѣлецкой вольности приходитъ конецъ; «страшенъ царь Петръ» (опять историческое недоразумѣніе; въ 1682 малолѣтній Петръ еще не могъ быть страшенъ; Мусоргскій нарочно ли, случайно ли, но очевидно смѣшалъ воедино стрѣлецкія волненія разныхъ годовъ). Актъ заканчивается чудеснымъ, близко сходнымъ въ обѣихъ редакціяхъ, молитвеннымъ хоромъ стрѣльцовъ.

Чѣмъ дальше къ концу, тѣмъ тетради соотвѣтственныхъ рукописей Мусоргскаго становятся все тоньше и тоньше. 1-я картина 4-го акта (окончена 5 августа 1880 г. въ Ораніенбаумѣ) заключаетъ въ себѣ всего 45 страницъ рукописи, причемъ надо имѣть въ виду, что занимающая 20 страницъ «Пляска персидокъ» сочинена авторомъ гораздо ранѣе, именно въ 1876 г. Дѣйствія здѣсь совсѣмъ мало. Но за то какая музыка. Какъ восхитительны пѣсни, которыми сѣнныя дѣвушки забавляютъ Ивана Хованскаго во время его трапезы. А танцы персидокъ, этотъ донынѣ непревзойденный перлъ русскаго художественнаго оріентализма! И какъ здѣсь удалось Р.-Корсакову путемъ едва замѣтныхъ измѣненій нотнаго текста Мусоргскаго превратить довольно-таки сыроватый матеріалъ въ восхитительный оркестровый шедевръ! Клевретъ князя Голицына предупреждаетъ Хованскаго о грозящей ему опасности. Хованскій оставляетъ предостереженіе безъ вниманія и продолжаетъ веселиться. Входитъ Шакловитый и передаетъ Хованскому приглашеніе пожаловать на совѣтъ къ царевнѣ Софьѣ. Хованскій подъ звуки величальнаго хора (народная мелодія съ интереснымъ чередованіемъ 5 и 6-дольнаго размѣра) облачается въ новыя одежды, направляется къ дверямъ и здѣсь падаетъ, внезапно пораженный кинжаломъ одного изъ приспѣшниковъ Шакловитаго.

Гнусный политическій интриганъ, подойдя къ трупу, насмѣшливо повторяетъ послѣднія фразы величальнаго хора: «Ой слава бѣлому лебедю, Ладу-Ладу»! За силу драматической экспрессіи этой сцены убійства мы готовы извинить Мусоргскому новую историческую несообразность (на самомъ дѣлѣ князья Хованскіе, отецъ и одинъ изъ сыновей были публично казнены). Купюръ въ этой картинѣ нѣтъ.

2-я картина 4-го дѣйствія (сочинена въ 1879 г.?) открывается мрачнымъ похороннымъ маршемъ. Голицына увозятъ въ ссылку. Предсказанія Марѳы сбылись, потому и музыка построена на мелодіи ея гаданья. Встрѣча Досифея съ Марѳой. Рѣчь Досифея, обращенная къ Марѳѣ у Р.-Корсакова транспонирована тономъ ниже («Что жъ прознала ты голубка») въ виду шероховатости у Мусоргскаго въ этомъ мѣстѣ тональныхъ отношеній.

Марѳа сообщаетъ Досифею о возбужденныхъ противъ раскольниковъ гоненіяхъ. Торжественныя послѣдованія мажорныхъ трезвучій сопровождаютъ рѣшеніе Досифея: «Теперь приспѣло время въ огнѣ и пламени пріять вѣнецъ славы вѣчныя».

Марѳа рѣшаетъ взять съ собой Андрея князя, не то онъ, по словамъ Досифея, «погибнетъ и не подвигнется». Восторженно повторяетъ она слова Досифея: «Теперь приспѣло время пріять отъ Господа въ огнѣ и пламени вѣнецъ славы вѣчныя», и здѣсь впервые появляется новая мелодія Марѳы, мелодія, несмотря на нѣкоторую итальянизацію, все же красоты удивительной и, подобно большинству главныхъ мелодій экзальтированной раскольницы, стоящая въ какомъ-то внутреннемъ родствѣ съ темой вступленія къ оперѣ.

Вбѣгаетъ взволнованный Андрей Хованскій и требуетъ отъ Марѳы, чтобы она указала ему мѣстопребываніе Эммы. Марѳа, вся просвѣтленная мечтами о грядущемъ огненномъ очищеніи, вся экстазъ, вся порывъ, кротко переноситъ оскорбленія измѣнившаго ей Андрея. На угрозы его она спокойно, безъ тѣни злобы. даже простого волненія разсказываетъ ему о печальной участи постигшей его отца, о гибели всего стрѣлецкаго и раскольничьяго дѣла. Отъ разсказа ея, отъ этой упорной педали трубъ на нотѣ а вѣетъ суровой непреклонностью историческихъ судебъ, вершащихся надъ Русью. Хованскій внѣ себя отъ ярости. Онъ проклинаетъ Марѳу (на мотивъ гаданья). «Колдовкой обзову тебя, а стрѣльцы чернокнижницей добавятъ; на кострѣ сгоришь ты всенародно». Но что Марѳѣ костеръ? Обѣленіе пламенемъ—завѣтная мечта ея. Хованскій зоветъ стрѣльцовъ. Его рогу отвѣчаютъ тяжкіе удары колокола. Звучитъ тотъ же мотивъ, что въ буйной стрѣлецкой пѣснѣ 1-го акта. Но звучитъ глухо, протяжно, мрачно. Стрѣльцы съ плахами и сѣкирами идутъ на казнь. Жены стрѣлецкія молятъ наказать ихъ примѣрно и безпощадно. Стрѣльцы возсылаютъ моленія Богу. Чрезвычайно сгущенный драматизмъ этихъ сценъ съ хорами, больше похожими на крики, стоны и вопли, чѣмъ на пѣніе, разрѣшается возвѣщаемымъ стрѣльцамъ отъ имени царей прощеніемъ. Картина заканчивается шествіемъ «потѣшныхъ» подъ звуки Преображенскаго марша. Купюръ и значительныхъ измѣненій у Р.-Корсакова нѣтъ.

Общій планъ музыки послѣдняго акта намѣченъ Мусоргскимъ еще въ 1873 г. Но за сочиненіе этого акта композиторъ взялся, повидимому, лишь въ послѣдніе мѣсяцы своей жизни. когда и физическій и духовный его организмъ были уже сильно надломлены. Вдохновеніе приходило рѣдкими вспышками, работа шла съ возраставшей медленностью. Но что за чудный талантъ былъ у этого человѣка, если даже послѣднія, все рѣдѣвшія проявленія этого таланта были такъ ярки, такъ свѣжи и проникновенны!..

Отъ послѣдняго акта сохранилось немного музыки, быть можетъ нѣсколько больше, чѣмъ сколько даютъ намъ рукописи Публичной библіотеки (кое-что изъ матеріаловъ, относящихся къ 5-му акту мнѣ случалось видѣть у частныхъ лицъ), но во всякомъ случаѣ немного.

Сосновый боръ. Скитъ. Лунная ночь. Дѣйствіе открывается несказанно-поэтической d-moll'ной прелюдіей, которая, по мысли автора, должна изображать «шумъ лѣса въ лунную ночь, то усиливающійся, то утихающій, какъ прибой волнъ» (письмо къ Стасову отъ 1873 г.). Какъ идеалистична, спокойна, пластична эта музыка. Не вѣрится, что когда-то могли укорять автора за злоупотребленіе изобразительными и звукоподражательными эффектами! Музыка вступленія почти одинакова въ рукописи и печатномъ клавирѣ. Впрочемъ, у Р.-Корсакова это черезчуръ длинное вступленіе наполовину сокращено и музыка нѣсколько усилена выдержанными нотами. Напротивъ, конецъ дальнѣйшаго монолога Досифея нѣсколько расширенъ по объему. Прибавка 7 тактовъ фигураціонной музыки вызвана сценическими требованіями и сдѣлана для того, чтобы не внести торопливости въ движенія медленно выходящихъ подъ эту музыку изъ скита раскольниковъ, чтобы дать имъ время собраться. Такъ какъ музыки въ 5-мъ актѣ мало, то здѣсь, вообще, Р.-Корсакову приходилось больше вставлять, чѣмъ выпускать. Такъ, немедленно послѣ сбора раскольниковъ Р.-Корсаковъ поручаетъ Досифею новый монологъ, музыка котораго заимствована редакторомъ изъ монолога того же Досифея въ 1-мъ актѣ («Приспѣло время мрака»). Слѣдующее обращеніе Досифея: «Братіе, внемлите гласу откровенія» сходно въ обѣихъ редакціяхъ. Далѣе рукопись даетъ эскизъ отвѣтнаго двухголоснаго хорика раскольниковъ «Владыко отче»; у Мусоргскаго онъ квартой выше и à capella. У Р.-Корсакова музыка прозрачно дублируется: тенора—фаготомъ, басы—синкопами струнныхъ, пиччикато. Далѣе на словахъ Досифея: «Сестры, храните ли завѣтъ великій» редакторъ даетъ тономъ выше музыку предыдущаго обращенія къ братіямъ, давая репризу и двухголоснаго хорового отвѣта раскольниковъ и заключая сцену нѣсколькими тактами музыки благолѣпно-церковнаго стиля («Облекайтесь въ ризы свѣтлыя»). Въ манускриптѣ Публичной библіотеки далѣе слѣдуетъ пропускъ вплоть до эскиза заключительной сцены. Про геніальный во фригійскомъ ладу хоръ раскольниковъ («Врагъ человѣковъ») Р.-Корсаковъ разсказываетъ въ своей «Лѣтописи», что хоръ этотъ первоначально сочиненъ былъ авторомъ въ пустыхъ параллельныхъ квартахъ и квинтахъ. Смѣлость по тѣмъ временамъ необычайная, но едва ли даже въ наши дни пріятная. Впослѣдствіи Мусоргскій самъ смягчилъ музыку этого хора (рукопись, принадлежащая нынѣ Н. Н. Р.-Корсаковой, повидимому, и представляетъ собою эту смягченную редакцію), которая еще болѣе смягчилась подъ редакторскимъ перомъ Р.-Корсакова, ни мало, впрочемъ, не утрачивая колорита эпическаго величія и экстатическаго фанатизма. Гдѣ находится рукопись дальнѣйшихъ сценъ Мареы и Хованскаго—неизвѣстно. Андрей

Хованскій входитъ съ унылой пѣсней (мотивъ народный). вспоминаетъ Эмму, хотя уже рѣшилъ послѣдовать за Мареой. Ея страстныя рѣчи о радостяхъ былой любви прерываются отдаленными звуками трубы. Андрея обуреваютъ послѣднія сомнѣнія и колебанія, онъ бросаетъ Мареѣ послѣднія мольбы о спасеніи. Напрасно «Мы выданы, насъ окружили, негдѣ укрыться, нѣтъ намъ спасенья», отвѣчаетъ Мареа. Мусоргскій на педали разбитыми квартами въ басу (излюбленный пріемъ композиторовъ «новой русской школы»); небезынтересно отмѣтить, что совершенно подобная же педаль встрѣчается еще у «Мусоргскаго XVII в.»; — у Монтеверди, въ его «Орфеѣ») строитъ похоронный маршъ, опять таки сильно итальянизированный, почти банальный по музыкѣ и все же производящій на слушателя неотразимое впечатлѣніе красотой мелодіи, суровостью мѣрной ритмики, зловѣщимъ колоритомъ.

Наброски послѣдней сцены имѣются въ рукописи Публичной библіотеки. Трубы ближе. Послѣднее обращеніе Досифея. (Здѣсь очень любопытны гармоніи, сопровождающія фразу: «Да сгинутъ плотскія козни ада». Эта хроматическая цѣпь мажорныхъ и увеличенныхъ трезвучій совершенно тождественна съ гармоніей на фразѣ цыгана изъ «Сорочинской ярмарки»: «Тамъ поселился «Красная Свитка». Нечистая сила въ обоихъ случаяхъ характеризована одинаково). Послѣдній хоръ на кострѣ, какъ я уже говорилъ, оставленъ Мусоргскимъ въ совершенно эскизномъ видѣ. Фигурація разгорающагося костра, вставка приближающихся трубныхъ фанфаръ между двумя куплетами хора. послѣдняя любовная фраза погибающей въ пламени Мареы и, наконецъ, заключающій оперу Преображенскій маршъ потѣшныхъ. въ ужасѣ отступающихъ при видѣ пылающаго костра,—вся эта потрясающая своимъ трагизмомъ сцена сочинена Р.-Корсаковымъ изъ тематическаго и гармоническаго матеріала Мусоргскаго Такъ склеено, спаяно изъ отдѣльныхъ кусковъ 5-е дѣйствіе...

Въ итогѣ. Р.-Корсаковымъ внесено такъ много существенныхъ улучшеній въ «Хованщинѣ» и большинство его редакціонныхъ измѣненій такъ цѣлесообразно, что является даже вопросъ, можно ли его считать только редакторомъ. Онъ скорѣе со-авторъ «Хованщины», съ огромнымъ мастерствомъ выявившій въ технически-культурныхъ формахъ всю высокую красоту и обаятельную прелесть музыкальныхъ идей Мусоргскаго. Пусть такъ. У «Хованщины» два автора. Но у нея одинъ геній.

Это тотъ композиторъ, что, не умѣя подчасъ правильно разставить діезовъ и бемолей, владѣлъ тайной высшихъ творческихъ озареній; что, давши вмѣсто либретто нѣчто драматически-нескладное и исторически-перепутанное, создалъ на его основѣ произведеніе столь же приблизительное по техникѣ, сколько геніальное по музыкальной вдохновенности; это—тотъ художникъ, у котораго были связаны руки, но широко распущены крылья живой и свободной фантазіи, это—Мусоргскій.

# ЮБИЛЕИ.

(1910—1911).

# ЮБИЛЕИ.

## Р. Б. АПОЛЛОНСКІЙ.

21 мая 1911 г. истекло 30-ти-лѣтіе службы на сценѣ Александринскаго театра Р. Б. Аполлонскаго.

Когда ушелъ съ Императорской сцены въ началѣ девятидесятыхъ годовъ извѣстный артистъ на женъ-премьерское и героическое амплуа М. М. Петипа, Р. Б. игралъ второстепенныя роли. Но и тогда уже онъ обратилъ на себя вниманіе искренностью и простотой тона, красивой внѣшностью и рѣдко-пріятнымъ баритональнаго тембра голосомъ.

Быстро Р. Б. замѣнилъ ушедшаго М. М. Петипа, и вотъ уже 30 лѣтъ, все такой же красивый и моложавый, играетъ роли своего репертуара, роли драматическихъ героевъ въ драмѣ и комедіи, дѣлясь ими съ Н. Н. Ходотовымъ и Ю. М. Юрьевымъ.

Изъ послѣднихъ ролей Р. Б. выдѣлилась роль Протасова въ «Живомъ трупѣ» Л. Н. Толстого; въ исполненіи артиста выдвигается тоскующая душа неудовлетвореннаго современными условіями жизни несчастнаго Ѳеди, которому «стыдно» житейской фальши и который, стыдясь собственной неудачливости, расплачивается смертью. Р. Б. Аполлонскій насчитываетъ въ своемъ репертуарѣ много прекрасно переданныхъ характерныхъ ролей, съ комическими и бытовыми чертами (Хлестаковъ, кн. Мышкинъ и Тарелкинъ).

## В. П. БУРЕНИНЪ.

24 ноября 1911 г. исполнилось пятидесятилѣтіе литературной дѣятельности В. П. Буренина, критика, поэта, пародиста и драматурга.

Родился В. П. въ 1841 г., отецъ его былъ архитекторомъ и готовилъ сына къ той-же профессіи. Но попавъ въ литературные кружки эпохи своей юности, В. П. сталъ и самъ литераторомъ.

Онъ печатался въ «Искрѣ», подъ псевдонимами В. Монументова и Выборгскаго Пустынника, далъ цѣлый рядъ переводовъ иностранныхъ поэтовъ въ «Современникѣ», «Отечественныхъ Запискахъ», «Днѣ» И. С. Аксакова, «Вѣстникѣ Европы», «Спб. Вѣдомостяхъ», Корша и, наконецъ, въ «Нов. Времени», гдѣ ведетъ подъ своимъ именемъ критическій фельетонъ, а подъ псевдонимомъ «гр. Алексисъ Жасминовъ» печатаетъ пародіи и памфлеты.

Изъ драматическихъ произведеній В. П. популярны: «Медея», трагедія, передѣланная, въ сотрудничествѣ съ А. С. Суворинымъ, изъ Эврипида; написанная колоритно и въ стилѣ русскаго былиннаго эпоса оригинальная «Комедія о Забавѣ Путятишнѣ», поэтическая «Діана Форнари», передѣланная изъ Мюссе, «Король свободы»; «Пѣснь любви и смерти»; красивый переводъ «Потонувшаго колокола» Гауптмана. Всѣ пьесы В. П. Буренина написаны звучными бѣлыми стихами.

## К. Ѳ. ВАЛЬЦЪ.

К. Ѳ. Вальцъ 3 октября т. г. отпраздновалъ 50-ти-лѣтіе службы своей, въ качествѣ декоратора и художника-машиниста, на сценѣ Московскаго Императорскаго Большого театра.

Его талантливыя декораціи, благодаря умѣлымъ механическимъ приспособленіямъ и свѣтовымъ эффектамъ, производили нерѣдко громадное впечатлѣніе (постановка оперы Моцарта «Волшебная флейта», фантастическая «Волчья долина» въ «Волшебномъ стрѣлкѣ», Вебера, пожаръ Рима въ Рубинштейновскомъ «Неронѣ»).

К. Ѳ. Вальцъ написалъ и нѣсколько балетныхъ либретто («Волшебный башмачекъ», «Кащей безсмертный», «Звѣзды» и др.).

Въ 1901—1902 г. онъ устроилъ въ Московскомъ Маломъ театрѣ новое оборудованіе сцены.

Какъ декораторъ-колористъ, Вальцъ является ученикомъ Рамо въ Дрезденѣ, Гропіуса въ Берлинѣ, Исакова, Шéньяна и Бредова въ Москвѣ.

Декораціи Вальца написаны въ той-же манерѣ, въ какой въ С.-Петербургѣ писали Шишковъ и Бочаровъ.

## М. М. ГЛѢБОВА.

Въ декабрѣ 1911 г. исполнилось 50-ти-лѣтіе сценической дѣятельности извѣстной драматической артистки М. М. Глѣбовой, игравшей, въ молодости, нѣсколько лѣтъ въ составѣ труппъ Императорскаго Александринскаго и Тифлисскаго театровъ (въ послѣднемъ—во время Намѣстничества покойнаго Великаго Князя Михаила Николаевича). Послѣднее время М. М. Глѣбова играла исключительно въ Кіевѣ, гдѣ покойный мужъ ея, Н. Н. Соловцовъ, сдѣлался собственникомъ серьезно-поставленнаго театра. М. М. Глѣбова, послѣднія 6 лѣтъ почти уже не выступавшая на сценѣ, играла въ расцвѣтѣ своей карьеры героическія и драматическія роли и завоевала себѣ крупное артистическое имя въ провинціи, гдѣ всегда имѣла выдающійся успѣхъ.

У артистки были рѣдкія сценическія данныя: красота, хорошая фигура, благородство maintien, красивый голосъ и, главное, драматическій темпераментъ. Учителемъ ея былъ Н. К. Милославскій. Лучшія роли М. М.—въ пьесахъ «Сумасшествіе отъ любви», «Каширская старина», «Адріенна Лекуврёръ», «Безъ вины виноватые» и др.

## В. П. ДАЛМАТОВЪ.

Въ сентябрѣ 1911 года исполнилось 20-ти-лѣтіе служенія на Императорской Александринской сценѣ В. П. Далматова. Принятый въ труппу въ 1884 г., онъ черезъ 10 лѣтъ ушелъ на частную сцену С.-Петербургскаго Малаго театра, а въ 1901 г. поступилъ вновь на Александринскую сцену.

В. П. выступалъ и въ сильно драматическихъ роляхъ (Гамлетъ, Эгмонтъ, Телль, Грозный, Незнамовъ, Несчастливцевъ), и въ роляхъ фатовъ и такъ-называемыхъ, характерныхъ (Хлестаковъ—Гоголя; Вихоревъ, Миловидовъ, Меричъ, Дульчинъ, Телятевъ—Островскаго; Ракитинъ—Тургенева; Кречинскій—Сухово-Кобылина; Гаевъ—Чехова и др.).

Эти послѣднія роли особенно удаются артисту. У него для нихъ—подходящія внѣшнія данныя—элегантность, изящный апломбъ и, главное, настоящій юморъ и настоящій романтизмъ. Фаты Островскаго въ исполненіи В. П. Далматова—художественное откровеніе.

## М. И. ДОЛИНА.

24 апрѣля 1911 г. минуло 25 лѣтъ со времени перваго дебюта Солистки Его Величества М. И. Долиной на оперной сценѣ Спб. Императорскаго Маріинскаго театра въ роли Вани въ «Жизни за Царя», ставшей ея коронною партіей.

М. И. Долина покинула казенную сцену въ расцвѣтѣ своего таланта и теперь выступаетъ на частныхъ оперныхъ сценахъ и концертахъ не только въ Россіи, но и за границей.

Большой интересъ вызвали устроенные пѣвицею историческіе вечера русскихъ и славянскихъ пѣсенъ и романсовъ.

М. И. Долина (по мужу—Горленко) родилась въ 1868 г. въ дворянской военной семьѣ, въ Оренбургской губерніи. Пѣнію училась она у г-жи Гренингъ-Вильде, на курсахъ Рапгофъ.

Приближающееся къ контральто, низкое mezzo-soprano артистки великолѣпно обработано и отличалось всегда красивымъ тембромъ. Играетъ и поетъ М. И. всегда художественно, умно и прочувствованно. Лучшими партіями М. И. являются, кромѣ Вани,—Лель («Снѣгурочка»), Ратмиръ («Русланъ и Людмила»), Ольга («Евгеній Онѣгинъ»), Княгиня («Русалка»), Изяславъ («Рогнѣда»), Зибель («Фаустъ»).

## Ю. В. КОРВИНЪ-КРУКОВСКОЙ.

1 іюня 1911 г. исполнилось 25-ти-лѣтіе службы на Александринской казенной сценѣ Ю. В. Корвина-Круковского. Онъ воспитывался въ Морскомъ корпусѣ, потомъ былъ кавалерійскимъ офицеромъ, но любовь къ сценѣ побудила его снять мундиръ и стать актеромъ.

Вначалѣ онъ выступалъ на Петербургскихъ клубныхъ сценахъ, игралъ въ Гельсингфорсѣ, а затѣмъ, вернувшись въ Петербургъ, обратилъ на себя вниманіе въ маленькомъ театрѣ, существовавшемъ въ девятидесятыхъ годахъ въ домѣ Общества дешевыхъ квартиръ, въ Измайловскомъ полку, гдѣ начиналъ тогда свою сценическую дѣятельность извѣстный теперь антрепренеръ К. Н. Незлобинъ.

Дебютировалъ Ю. В. на сценѣ Александринскаго театра весной 1886 г. въ «Злобѣ дня» Потѣхина (роль фата Жоржа Градищева) и водевилѣ «Которая изъ двухъ».

Юбиляру особенно удаются роли амплуа jeunes-comique и фатовъ, свѣтскихъ пшютовъ и благеровъ, а также роли карьеристовъ и бюрократовъ.

## Э. А. КРУШЕВСКІЙ.

Въ ноябрѣ текущаго года исполнилось 35 лѣтъ службы, въ должности капельмейстера Императорской русской оперы Маріинскаго театра, Э. А. Крушевскаго, родившагося 10 октября 1857 г. въ Варшавѣ. Поступилъ онъ въ штатъ оркестра въ 1876 г., послѣ окончанія курса фортепіано и теоріи музыки въ Варшавской Консерваторіи, а затѣмъ, пройдя курсъ теоріи композиціи въ Петербургѣ у Лароша, Іогансона и Римскаго-Корсакова, Э. А. Крушевскій дирижируетъ цѣлымъ рядомъ оперъ. Съ прошлаго года Э. А. завѣдуетъ Нотной Библіотекой Императорскихъ Театровъ.

## М. Ф. КШЕССИНСКАЯ.

Покинувшая постоянную службу на казенной балетной сценѣ, въ расцвѣтѣ таланта и еще въ молодые годы, М. Ф. Кшессинская не порвала окончательно связей съ роднымъ ей искусствомъ, появляясь часто, въ качествѣ гастролерши, на сценѣ Маріинскаго театра и по прежнему восхищая своими классически прекрасными и полными граціи, огня и поэзіи танцами и своимъ драматическо-мимическимъ талантомъ.

Въ февралѣ 1911 г. ее горячо привѣтствовали на родной ей сценѣ, на торжественномъ спектаклѣ, въ день 20-ти-лѣтія ея сценической дѣятельности, которую она начала въ 1891 году.

## В. А. МИЧУРИНА.

Въ настоящемъ году заслуженная артистка Императорскихъ театровъ В. А. Мичурина празднуетъ 25-ти-лѣтіе службы русскому театру на Александринской сценѣ и для юбилейнаго спектакля выступитъ въ роли Реневой «Свѣтитъ да не грѣетъ» Островскаго и Соловьева.

Происходя изъ артистической семьи Самойловыхъ, В. А. съ дѣтства сроднилась съ театральной сферой.

Еще совсѣмъ юной дѣвушкой, пройдя хорошую домашнюю школу сценическаго искусства (мать ея—рожденная Самойлова, тетка—знаменитая актриса—любимица публики, также по сценѣ Самойлова), В. А. Мичурина обратила на себя вниманіе въ рядѣ любительскихъ спектаклей (дебютировала въ прологѣ изъ «Псковитянки») и вскорѣ (въ 1886 г.) была принята на казенную сцену.

Талантъ, художественная и технически безупречная, благородная читка артистки, ея красивый голосъ, пластичность, счастливая сценическая внѣшность сразу выдвинули ее на первый планъ.

В. А. Мичурина создала цѣлый рядъ выдающихся ролей (Софья въ «Горе отъ ума», Луиза и Леди Мильфордъ въ «Коварство и любовь», Эмилія

Галотти и графиня Орсини въ «Эмиліи Галотти», Порція въ «Шейлокѣ» и многія другія).

## Н. А. НИКУЛИНА.

15 декабря на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра, въ день 50-ти лѣтія службы театру, на первомъ представленіи пьесы г-жи Персіаниновой «Большіе и маленькіе», торжественно чествовали заслуженную артистку Императорскихъ театровъ Н. А. Никулину.

Почти совпали юбилейные дни «золотой свадьбы» съ искусствомъ, дни пятидесятилѣтія славной сценической дѣятельности на сценѣ Московскаго Императорскаго Малаго театра, Н. А. Никулиной и Г. Н. Ѳедотовой, которыя были товарками, начиная съ казенной театральной школы, гдѣ обѣ учились у И. В. Самарина. Обѣ только случайно, какъ и М. Н. Ермолова, оказались на драматической сценѣ (ихъ готовили, какъ большинство сверстницъ, въ балетъ).

Обѣ, еще дѣвочками, бывали въ семьѣ великаго творца великой вѣчной русской художественно-реальной школы сценическаго исполненія и первоисточника лучшихъ традицій образцоваго Московскаго театра эпохи его могиканъ—М. С. Щепкина и онъ вызвалъ наружу таившійся въ ихъ душахъ священный огонь таланта.

Еще будучи воспитанницей школы, 6 декабря 1860 г., Н. А. Никулина уже дебютировала въ водевилѣ «Взаимное обученіе» на сценѣ Малаго театра. Ее замѣтили, но не сразу оцѣнили по заслугамъ.

Лишь въ 1864 г. впервые во всемъ блескѣ проявился молодой, свѣжій, жизнерадостный талантъ артистки, сверкающій чисто русскимъ юморомъ, въ роли Вѣрочки въ «Шутникахъ», Островскаго, чутко угадавшаго, какое дарованіе таится въ водевильной, невѣдомой еще театраламъ, артисткѣ. Для Никулиной-же создалъ Островскій и роль Глафиры въ ком. «Волки и овцы».

Юбилярша играла преимущественно и лучше всего тѣ роли молодыхъ женщинъ, въ которыхъ проявлялись комизмъ, задоръ, веселье, лукавство, и украсила своимъ участіемъ ансамбль блестящихъ спектаклей Малаго театра въ пьесахъ: Гоголя, Грибоѣдова, Толстого, Потѣхина, Писемскаго, Мольера, Шекспира, Бомарше и др. Никулина это—артистка русской «высокой комедіи».

Среди юбилейныхъ привѣтствій особенно трогательно прозвучали письма больныхъ артистокъ: Г. Н. Ѳедотовой, также славной, но, увы, обреченной на сценическое бездѣйствіе юбилярши и ослѣпшей современницы Щепкина, артистки Н. В. Рыкаловой.

## А. А. ПЛЕЩЕЕВЪ.

Въ октябрѣ т. г. исполнилось 35 лѣтъ литературной дѣятельности А. А. Плещеева, сына извѣстнаго поэта; въ молодости А. А. недолгое время былъ актеромъ на казенныхъ сценахъ Московскаго Малаго и С.-Петербургскаго Александринскаго театровъ.

А. А. родился въ 1858 г. и юношей уѣхалъ играть на сценѣ въ провинцію, горячо увлекшись театромъ. На казенной сценѣ ему пришлось выступать въ роляхъ такихъ любимцевъ публики, какъ М. П. Садовскій и Н. Ѳ. Сазоновъ (молодыя бытовыя и комическія роли).

Оставя сцену, но не прервавъ съ нею связи, А. А. въ 1876 г. напечаталъ первую свою статью о театрѣ (некрологъ Н. X. Рыбакова въ «Петерб. Газеты») и затѣмъ выдвинулся въ качествѣ бойкаго и живого хроникера, фельетониста и рецензента, особенно специализировавшись на балетѣ и критикѣ балетныхъ спектаклей.

А. А. издана (2 изданія) книга: «Нашъ балетъ», и написанъ рядъ пьесъ («Въ своей роли», «Любимица публики» и др.).

## ЭРНСТЪ ПОССАРТЪ.

Германія торжественно отпраздновала въ этомъ году въ Мюнхенѣ 50-ти лѣтній юбилей дѣятельности знаменитаго артиста и директора королевскихъ баварскихъ театровъ, Эрнста Поссарта, который неоднократно гастролировалъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ.

Родился онъ въ 1841 г., въ Берлинѣ и 20-лѣтнимъ юношей выступилъ въ Бреславльскомъ театрѣ. Лучшими его ролями считаются Мефистофель въ Гетевскомъ «Фаустѣ,» «Натанъ Мудрый», Лессинга и «Шейлокъ» Шекспира. Поссартъ особенно ярко выдвигаетъ въ роли Шейлока элементъ мести Шейлока за свой народъ. Другія блестящія роли Поссарта: Францъ Мооръ («Разбойники», Шиллера), Яго, «Ричардъ III», «Манфредъ» (Байрона), «Лиръ», «Уріэль Акоста», Гуцкова.

Поссартъ—великолѣпный чтецъ, разносторонне образованный артистъ и убѣжденный сторонникъ важности техническаго совершенства въ искусствѣ актера.

На юбилейномъ чествованіи, происходившемъ во время исполненія Поссартомъ его коронной роли Шейлока, оваціи со стороны публики приняли грандіозные размѣры. Поссарту было передано поздравленіе Принца регента и знаки ордена св. Михаила.

## К. Н. РЫБАКОВЪ.

Сынъ знаменитаго провинціальнаго трагика Николая Хрисанфовича Рыбакова [1]), К. Н., отпраздновавшій недавно 40-лѣтіе своей сценической дѣятельности на подмосткахъ Московскаго Императорскаго Малаго театра. Въ молодые годы (принятъ на сцену въ 1871 г.) онъ выдавался въ обширномъ репертуарѣ молодыхъ бытовыхъ ролей, какъ драматическихъ, такъ и комическихъ, а затѣмъ перешелъ на амплуа резонеровъ и на характерныя роли. Воспитанный въ лучшихъ традиціяхъ русской художественно-реальной школы сценическаго исполненія, К. Н. далъ богатую галлерею типовъ Островскаго и нынѣшней осенью, во время недѣли Малаго театра, посвященной пьесамъ великаго драматурга по случаю 25-ти лѣтія его кончины, былъ горячо привѣтствованъ публикой въ роли Несчастливцева («Лѣсъ»); совпало здѣсь три годовщины, двѣ посмертныя—Островскаго и отца юбиляра а также юбилейное выступленіе здравствующаго самого К. Н. Игра его отличается искренностью и чувствомъ мѣры.

---

[1]) О столѣтіи со дня его рожденія см. «Ежегодникъ» 1911 г., вып. IV.

## К. Т. СЕРЕБРЯКОВЪ.

6 декабря 1911 г. на сценѣ С.-Петербургскаго Императорскаго Маріинскаго театра состоялось чествованіе 25-ти лѣтней сценической дѣятельности артиста-баса К. Т. Серебрякова, который выступилъ для юбилейнаго дня въ одной изъ лучшихъ своихъ партій—Сусанина въ безсмертной оперѣ Глинки--«Жизнь за Царя». Спектакль этотъ былъ и прощальнымъ для артиста, уходящаго съ казенной сцены. Въ той-же партіи Сусанина юбиляръ дебютировалъ 8 апрѣля 1887 года.

Могучій басъ К. Т. Серебрякова позволялъ ему легко справляться съ труднѣйшими басовыми партіями, напримѣръ, въ операхъ Вагнера, а сценическое дарованіе помогло ему создать рядъ яркихъ оперныхъ образовъ: Руслана, Странника въ «Рогнѣдѣ» Сѣрова, Мельника въ «Русалкѣ» Даргомыжскаго, кн. Гремина въ «Онѣгинѣ» Чайковскаго, Марселя въ «Гугенотахъ» Мейербера, Кончака въ «Игорѣ» Бородина, Рамфиса въ «Аидѣ» Верди, Лоренцо въ «Ромео» Верди, Спарафучиле въ «Риголетто» Верди, Ландграфа въ «Тангейзерѣ» Вагнера, Фафнера въ «Зигфридѣ» и «Золотѣ Рейна» Вагнера, Хованскаго въ «Хованщинѣ» Мусоргскаго, Гудала въ «Демонѣ» Рубинштейна.

К. Т. Серебряковъ родился 5 іюня 1852 г. въ Тамбовѣ и послѣ окончанія курса въ Спб. университетѣ поступилъ на службу въ Министерство Юстиціи. Его красивый, сильный голосъ обращалъ на себя вниманіе и К. Т. сталъ брать уроки пѣнія у дирижера Императорской оперы К. А. Кучера, а черезъ четыре года перемѣнилъ судейскую карьеру на оперную. Соединеніе, въ исполненіи артиста, характерности сценическаго воплощенія образовъ съ красотой вокальной передачи было оцѣнено публикой, у которой К. Т. пользовался неизмѣннымъ успѣхомъ и которая горячо выказала ему свои симпатіи на прощальномъ, юбилейномъ спектаклѣ, отпразднованномъ торжественно и отмѣченномъ привѣтствіями различныхъ учрежденій и лицъ, соприкасающихся съ театромъ и искусствомъ.

## Г. Н. ѲЕДОТОВА.

8 января 1912 г. въ Московскомъ Императорскомъ Маломъ театрѣ чествовали крупный русскій талантъ, заслуженную артистку Императорскихъ театровъ, Г. Н. Ѳедотову. Болѣзнь ногъ, увы, заставила Г. Н. уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ покинуть сцену, на которой до сихъ поръ блестятъ сверстница Г. Н.—Н. А. Никулина, отпраздновавшая нынче свой юбилей, и двѣ другія заслуженныя артистки изъ «стаи славной»—О. О. Садовская и М. Н. Ермолова.

Г. Н. родилась 10 мая 1846 г. въ Орлѣ; оставшись сиротой, она была усыновлена г-жей Поздняковой, которая и помѣстила свою воспитанницу въ казенную театральную школу; дѣвочка сразу проявила свой чисто русскій задушевный талантъ и уже 12—13 лѣтъ играла на Императорской сценѣ рольки въ комедіяхъ и водевиляхъ. Учителями ея были В. А. Дмитревскій и И. В. Самаринъ. 15-ти лѣтъ она дебютировала въ драмѣ П. Д. Боборыкина «Ребенокъ», вызвала своей трогательной передачей роли глубокое впечатлѣніе, имѣла огромный успѣхъ и заняла скоро видное положеніе въ труппѣ Московскаго Малаго театра и играла разнообразнѣйшія роли отъ трагическихъ до ярко-комическихъ. У нея были и лиризмъ, и паѳосъ, и юморъ. Артистка превосходно воплощала молодыхъ драматическихъ героинь Островскаго, начиная съ Катерины въ «Грозѣ», мелодрамъ и комедій и дала впослѣдствіи обширную галлерею женщинъ образовъ Шекспира, Шиллера и другихъ классиковъ. Мужъ Г. Н.—А. А. Ѳедотовъ и сынъ—А. А. Ѳедотовъ были оба талантливыми актерами, а первый, кромѣ того, драматургомъ и прекраснымъ преподавателемъ драматическаго искусства.

# Е. Н. ЧИРИКОВЪ.

6 января 1911 г. литературный и театральный міръ чествовалъ талантливаго Е. Н. Чирикова, по случаю 25-ти лѣтія его службы русскому ходожественному слову, въ качествѣ беллетриста и драматурга, бытописателя жизни нашей родины въ невеселыхъ большею частью ея проявленіяхъ.

Пьеса Е. Н. Чирикова «Марья Ивановна» шла на Императорскихъ сценахъ С.-Петербурга и Москвы, а другія его пьесы «Во дворѣ, во флигелѣ», «Евреи», «Бѣлая ворона», «Иванъ Миронычъ», «Царь природы», «Колдунья»—стали репертуарными на сценахъ частныхъ столичныхъ и провинціальныхъ сценъ. Въ пьесахъ Чирикова много бытовой правды, добродушнаго юмора, искренности и задушевности.

# НЕКРОЛОГИ.

(1910—1911).

# НЕКРОЛОГИ.

## А. Э. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНЪ.

1 декабря 1911 г. скончался въ Москвѣ А. Э. Блюменталь-Тамаринъ, популярный опереточный артистъ, режиссеръ и антрепренеръ.

Сынъ московскаго фотографа, покойный воспитывался въ С.-Петербургскомъ Императорскомъ Театральномъ Училищѣ и по окончанiи его въ 1871 г. принятъ былъ на Александринскую сцену, гдѣ дебютировалъ въ «Счастливомъ днѣ», Соловьева и Островскаго, въ молодой комической роли чиновника Иванова.

Игралъ онъ, главнымъ образомъ, простаковъ и прослужилъ на казенной сценѣ до 1880 г., когда перешелъ въ оперетку Лентовскаго; онъ быстро выдвинулся, какъ талантливый комикъ и режиссеръ, стремившiйся къ блеску и яркости постановокъ, которыми щеголялъ въ своей московской антрепризѣ.

Покойный былъ и композиторомъ въ области легкой музыки; популярны его цыганскiе романсы: «Мы были молоды съ тобой», «Приходи мой желанный» и др.

## М. Ф. БОРХАРДТЪ.

22 февраля 1911 г. скончалась бывшая артистка казенной балетной трупы, М. Ф. Борхардтъ, выдававшаяся, какъ характерная танцовщица, обладавшая грацiей и темпераментомъ и рано послѣ замужества покинувшая сцену, на которой пользовалась замѣтнымъ успѣхомъ.

# В. Г. БѢЛИНСКІЙ.

30 мая 1911 г. исполнилось сто лѣтъ со дня рожденія В. Г. Бѣлинскаго, родившагося 30 мая 1811 г. и скончавшагося 26 мая 1848 г.

«Неистовый Вассаріонъ», вдохновенныя, пламенныя критическія статьи котораго до сихъ поръ волнуютъ насъ, зажигаютъ въ насъ пламенную страсть къ родной литературѣ и особенно къ театру, въ которомъ Бѣлинскій призывалъ насъ «жить и умереть». Также какъ Добролюбовъ, Бѣлинскій является нравственнымъ и общественнымъ воспитателемъ молодежи, ея идейнымъ вождемъ.

Бѣлинскій волнуетъ читателя, самъ также волнуясь. Онъ мучительно скорбитъ, показывая, какъ низко можетъ упасть человѣкъ, но за то, какъ умѣетъ онъ восхищаться и заражать своимъ восторгомъ. Развѣ мы не переживаемъ словно на яву обаяніе отъ игры Мочалова, читая статьи о немъ Бѣлинскаго?

Бѣлинскій далъ намъ яркій историческій обзоръ жизни современнаго критику русскаго театра и русской драматургіи и умѣлъ даже среди ничтожнаго репертуара найти проблески таланта, умѣлъ оцѣнить выдающагося актера.

# А. В. ВЕРЖБИЛОВИЧЪ.

2 марта 1911 г. скончался артистъ-виртуозъ на віолончели, Солистъ Его Величества А. В. Вержбиловичъ.

Родился онъ 27 декабря 1849 г. въ С.-Петербургѣ и окончилъ курсъ Консерваторіи у также знаменитаго віолончелиста Давыдова. Въ 1876 г. Вержбиловичъ поступилъ въ оркестръ бывшей тогда казенной итальянской оперы, спектакли которой давались въ несуществующемъ нынѣ С.-Петербургскомъ Большомъ Театрѣ; въ 1885 г. А. Г. назначенъ былъ профессоромъ Консерваторіи, а въ 1898 г. получилъ званіе Солиста Его Величества.

Віолончель покойнаго издавала чарующіе звуки, она пѣла то голосами неба, то страстными мелодіями земли.

Покойный былъ признанъ и оцѣненъ и за границей, гдѣ концерты его были сплошнымъ тріумфомъ, а въ Россіи онъ былъ настоящимъ любимцемъ публики, которая восхищалась не только его игрой, но и привѣтствовала въ немъ отзывчиваго художника, безкорыстно участвовавшаго въ массѣ благотворительныхъ концертовъ.

## ФРИДРИХЪ ГААЗЕ.

Въ началѣ этого года скончался въ Германіи, въ преклонныхъ годахъ знаменитый актеръ на классическія роли, Фридрихъ Гаазе.

Сынъ ремесленника, онъ ребенкомъ еще рѣшилъ пойти на сцену и осуществилъ свою мечту цѣною большихъ трудовъ и лишеній.

Особенно удавались ему отрицательные типы злодѣевъ, негодяевъ, фатовъ.

Роль «Шейлока», одну изъ своихъ «коронныхъ» созданій, Гаазе игралъ, освѣщая, главнымъ образомъ, отрицательныя черты шекспировскаго образа.

Съ 1860 г. по 1866 г. Гаазе игралъ въ составѣ казенной нѣмецкой труппы въ С.-Петербургѣ, а позже, на родинѣ, былъ директоромъ театровъ въ Кобургѣ и Лейпцигѣ. Послѣдніе годы жизни Гаазе игралъ на сценѣ Берлинскаго «Нѣмецкаго театра».

## ЭРНСТЪ ГАРТМАННЪ.

Въ сентябрѣ 1911 г. внезапно скончался на 67 году жизни знаменитый драматическій артистъ Вѣнскаго Бургъ-Театра, Эрнстъ Гартманнъ, скончался наканунѣ перваго представленія пьесы Шнитцлера «Необозримое поле», которую репетировалъ еще за день до смерти.

Онъ былъ одинаково хорошъ и въ роляхъ комиковъ и въ такихъ ярко-драматическихъ роляхъ, какъ Францъ Мооръ въ «Разбойникахъ» Шиллера.

Въ послѣдніе годы жизни онъ увлекался Ибсеномъ и выступилъ въ рядѣ его пьесъ. Онъ обладалъ рѣдкой памятью, энергіей и моложавостью. Въ одну ночь онъ какъ-то подготовилъ, замѣнивъ больного товарища, новую для себя роль, выручивъ спектакль.

## В. И. ГЛАВАЧЪ.

9 марта 1911 г. скончался Солистъ Его Величества, виртуозъ на органѣ, композиторъ и дирижеръ В. И. Главачъ.

Родился В. И. въ 1849 г. въ Чехіи, гдѣ и получилъ музыкальное образованіе; въ Россію пріѣхалъ онъ въ 1871 г., гдѣ вскорѣ пріобрѣлъ репутацію талантливаго органиста и дирижера.

Съ 1900 г. онъ приглашенъ былъ, въ качествѣ солиста на органѣ, въ Придворный оркестръ и затѣмъ, получивъ званіе Солиста Его Величества, состоялъ инспекторомъ и капельмейстеромъ оркестровъ Флотскаго экипажа.

Одно время В. И. Главачъ дирижировалъ концертами оркестра въ Павловскомъ вокзалѣ, гдѣ имѣлъ большой успѣхъ, онъ пропагандировалъ славянскую музыку русскихъ, польскихъ и чешскихъ композиторовъ.

Одно время покойный занималъ должность органиста въ Императорскомъ С.-Петербургскомъ Маріинскомъ театрѣ, когда тамъ была казенная итальянская опера. В. И. написалъ много музыкальныхъ произведеній, въ томъ числѣ рядъ мелодичныхъ романсовъ.

## 75-ти ЛѢТІЕ СО ДНЯ ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКИ „РЕВИЗОРА“ Н. В. ГОГОЛЯ.

19 апрѣля 1911 г. исполнилось 75 лѣтъ послѣ того, какъ впервые на сценѣ Александринскаго театра поставленъ былъ «Ревизоръ» Гоголя.

Эта геніальная комедія-сатира, «единственное честное лицо»—безпощадно бичующій «смѣхъ сквозь слезы», вызвала, при своемъ появленіи, негодованіе со стороны тѣхъ, кому невыгодно было выставленіе къ позорному столбу казнокрадства, взяточничества и грубаго произвола.

Императоръ Николай I чутко оцѣнилъ великое значеніе комедіи, какъ произведенія выдающагося художественнаго значенія и какъ пьесы, могущей сослужить государственную службу въ дѣлѣ побужденія къ борьбѣ съ тѣми темными силами, которыя мрачили великую, могучую, но еще не познавшую себя въ то время Русь.

Благодаря той-же волѣ Монарха-рыцаря на Руси прозвучалъ не только вѣщій голосъ Гоголя, но голоса Пушкина и Грибоѣдова.

Юбилейную годовщину комедіи Александринскій театръ отмѣчаетъ новой ея постановкой, съ новыми исполнителями.

## А. Д. ДАВЫДОВЪ.

20 января 1911 г. скончался А. Д. Давыдовъ, въ молодости служившій на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго Театра, а затѣмъ перешедшій въ оперетку и прославившійся замѣчательно оригинальнымъ и задушевнымъ исполненіемъ цыганскихъ романсовъ. Родился онъ 4 января 1849 г., въ армянской семьѣ, на Кавказѣ, учился въ Московскомъ Лазаревскомъ Институтѣ восточныхъ языковъ, но не кончилъ курса и поступилъ на сцену въ Тифлисѣ. Въ 1876 г. онъ игралъ уже отвѣтственныя роли комиковъ, фатовъ и простаковъ въ Московскомъ Народномъ театрѣ С. В. Танѣева, затѣмъ игралъ въ Московскомъ Артистическомъ кружкѣ, выдвинувшись въ роли Пикколо въ «Птичкахъ Пѣвчихъ», а съ 1878 по 1884 г. служилъ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра, игралъ съ успѣхомъ молодыя комическія роли и выступалъ въ оперѣ «Аскольдова могила», въ роли Торопки.

## Н. А. ДОБРОЛЮБОВЪ.

50 лѣтъ назадъ 17 ноября 1861 г. скончался почти юношей Н. А. Добролюбовъ, родившійся 24 января 1836 г. Какъ мало жилъ этотъ блестящій писатель—другъ и учитель юношества и какъ много далъ онъ свѣтлаго, глубокаго, зажегъ столько любви, такъ убѣжденно звалъ къ идеалу, къ тому же идеалу красоты и истины, которые сверкали и на знамени Бѣлинскаго. Добролюбовъ въ рядѣ статей своихъ въ «Современникѣ» является критикомъ-публицистомъ и гуманистомъ, проповѣдникомъ идей добра и прогресса, онъ поднимаетъ рядъ общественныхъ вопросовъ по поводу разбираемыхъ имъ произведеній и освѣщаетъ эти произведенія также и съ художественной стороны. Добролюбовъ помогъ намъ разобраться въ великомъ общественномъ значеніи картинъ жизни «Темнаго Царства», изображеннаго нашимъ великимъ Островскимъ. Добролюбовъ объяснилъ намъ, въ чемъ красота таланта Островскаго, какъ бытописателя, чѣмъ восхищаютъ насъ «лучи свѣта» во тьмѣ и чѣмъ ужасны самодуры, насильники, гасители свѣтлыхъ лучей, губящіе Катеринъ. Добролюбовъ ярко показалъ намъ черную силу безправія и, встрѣчая «Наканунѣ» Тургенева, ждалъ съ вѣрой и надеждой «настоящаго дня».

## АННА ЖЮДИКЪ.

1 апрѣля 1911 г. скончалась въ роскошной виллѣ на Ривьерѣ знаменитая опереточная и шансонеточная, а подъ конецъ жизни игравшая съ успѣхомъ въ комедіи, артистка, Анна Жюдикъ, родившаяся въ 1846 г., въ Парижѣ. Будучи еще совсѣмъ юной, она служила продавщицей въ магазинѣ но голосъ ея и особенно прелестная манера передачи обратили на себя вниманіе окружающихъ и Жюдикъ попала въ Консерваторію, гдѣ училась у извѣстнаго Ренье.

Послѣ окончанія курса она поступила въ оперетку, въ которой царилъ тогда Оффенбахъ и выступала, какъ кафе-шантанная пѣвица. Жюдикъ словно создана была для оперетки.

Ея изящная, тонко-нюансированная, задорно-игривая передача веселыхъ оффенбаховскихъ мотивовъ вызывала общіе восторги.

Пѣніе и игра Жюдикъ и въ опереткѣ и въ шансонеточномъ жанрѣ были квинтъ-эссенціей чаръ женскаго кокетства, женской взбалмошности, каприза, а вмѣстѣ съ тѣмъ въ пѣніи артистки была и поэзія, и лиризмъ, и элегичность, которой Жюдикъ умѣла обвѣвать даже рискованныя, пикантныя пѣсенки.

Въ 1870 г. Жюдикъ была приглашена на гастроли въ Императорскій Михайловскій театръ и буквально свела съ ума петербуржцевъ, переполнявшихъ опереточные спектакли съ ея участіемъ.

Послѣдній разъ Петербургъ слышалъ Жюдикъ уже на закатѣ ея славы, въ 1899 г., но и тутъ она покоряла публику неподражаемой передачей веселыхъ пѣсенокъ.

Въ старости Жюдикъ выступала въ пожилыхъ роляхъ въ комедіи.

Она никогда не искала рекламы да и не нуждалась въ ней. Девизомъ ея было: «Vide, audi, tace», т. е. «наблюдай, слушай и молчи».

## ОКОХИРО КАВАКАМИ.

Недавно скончался въ Токіо пріѣзжавшій съ японской Дузе-Сада-Якко, даровитый японскій трагикъ, красавецъ Кавакалги.

Онъ началъ карьеру артиста случайно, выступивъ съ успѣхомъ въ группѣ политическихъ агитаторовъ, исполнявшихъ для пропаганды на улицахъ пѣсни и читавшихъ стихи на общественныя темы. Онъ еще школьникомъ сидѣлъ въ тюрьмѣ за участіе въ политическомъ кружкѣ. И ставъ актеромъ, онъ писалъ пьесы на общественно-политическія темы и самъ игралъ въ нихъ, затѣмъ онъ реформировалъ японскую сцену и ввелъ въ ея репертуаръ Шекспира и Шиллера. Между прочимъ онъ передѣлалъ для сцены «Адъ» Данте.

## БОЛЕСЛАВЪ ЛАДНОВСКІЙ.

Въ октябрѣ 1911 г. скончался въ Варшавѣ 68 лѣтъ отъ рожденія талантливый польскій трагикъ Болеславъ Ладновскій, считавшійся лучшимъ исполнителемъ Гамлета на сценѣ польскаго правительственнаго театра «Rozmaitości». Его основнымъ репертуаромъ были роли въ классическихъ пьесахъ Шекспира, Шиллера, Гете, но онъ выступалъ и въ пьесахъ современныхъ, игралъ роли и бытового характера.

## М. В. ЛОМОНОСОВЪ.

8 ноября 1911 г. чествовалась Академіей Наукъ память двухсотлѣтія со дня рожденія М. В. Ломоносова, умершаго 4 апрѣля 1765 г. Великій русскій самородокъ-энциклопедистъ, ученый историкъ, поэтъ, профессоръ, художникъ-мозаичистъ отдалъ дань и драматургіи.

Имъ написаны двѣ трагедіи—«Тамира и Селимъ» (1750 г.) и «Демофонтъ» (1751 г.). Первую пьесу играли кадеты въ Зимнемъ Дворцѣ въ присутствіи Императрицы Елисаветы Петровны, а вторая не была представлена. Если драматическая муза Ломоносова не имѣла шумнаго успѣха современныхъ ей трагедій Сумарокова, то она превосходила послѣднія чистотой и красотой своего языка и стиха и имѣла филологически-педагогическое значеніе; она являлась образцомъ для подражанія въ этой области и вдохновительницей на пути, проложенномъ въ русской словесности сыномъ народа. Холмогорскій крестьянинъ Ломоносовъ показалъ сановнику Сумарокову и актеру купцу Волкову, какъ надо говорить по русски на театральной сценѣ.

## С. И. ЛУКЬЯНОВЪ.

23 февраля скончался въ С.-Петербургѣ С. И. Лукьяновъ, отставной артистъ казеннаго балета, окончившій театральную школу, принятый на сцену въ 1877 г. и проявившій выдающееся комическое дарованіе, соединявшееся съ искусствомъ танцевъ.

## ГУСТАВЪ МАЛЕРЪ.

Въ апрѣлѣ 1911 г. скончался въ Вѣнѣ знаменитый дирижеръ и выдающійся композиторъ Густавъ Малеръ. Родился онъ въ 1860 г., въ Чехіи, и общее и музыкальное образованіе получилъ въ вѣнскихъ университетѣ и консерваторіи.

Въ 1897 г. Малеръ былъ приглашенъ на должность капельмейстера Вѣнскаго Императорскаго опернаго театра, а затѣмъ сдѣлался и его директоромъ, но въ девятисотыхъ годахъ оставилъ службу и пожиналъ лавры въ Америкѣ, гдѣ публика всякое выступленіе его сопровождала шумнымъ успѣхомъ. Изъ композицій Малера выдаются его симфоніи (особенно мощная изъ нихъ «Титанъ»), романсы и небольшія пьесы для оркестра; поражаетъ смѣлость и новизна его техники, чувствуется увлеченіе Вагнеромъ и эволюція идей послѣдняго. Какъ дирижеръ, Малеръ особенно проникновенно умѣлъ выявлять глубину музыкальной мысли, силу выразительности и красоты Бетховена.

Будучи директоромъ Вѣнской оперы, онъ настоялъ на постановкѣ тамъ «Пиковой дамы», Чайковскаго. Но вѣнцы не оцѣнили русскаго композитора, и Малеръ, при всей своей любви къ русскому искусству, не рѣшился сдѣлать новой попытки познакомить съ нимъ австрійцевъ.

Въ Россіи Малеръ былъ два раза. Встрѣченный критикой холодно, онъ былъ, однако, по заслугамъ оцѣненъ публикой, восторженно къ нему отнесшейся, а за публикой вскорѣ пошла и пресса, смѣнившая недовѣріе на горячее признаніе.

## А. М. МАКСИМОВЪ.

Въ настоящемъ году истекло 50 лѣтъ со дня кончины (1861 г.) превосходнаго артиста Александринскаго театра, А. М. Максимова, бывшаго любимцемъ публики въ роляхъ драматическихъ героевъ.

Сынъ бѣднаго ремесленника, Максимовъ попалъ въ Театральное Училище, а затѣмъ на казенную сцену, гдѣ быстро завоевалъ себѣ видное положеніе.

Его блестящей дѣятельности значительно мѣшала болѣзнь (чахотка), артистъ не могъ иногда подолгу работать, а страстная игра еще болѣе обостряла недугъ и артистъ ужасающе худѣлъ и слабѣлъ. Лучшими ролями Максимова были: Гамлетъ, Чацкій, Кинъ, Сюлливанъ, Хлестаковъ, Фигаро, Яго.

## Н. К. МИЛОСЛАВСКІЙ (ФРИДЕБУРГЪ).

8 мая 1911 г. исполнилось сто лѣтъ со дня рожденія (1811 г.) блестящаго, знаменитаго провинціальнаго артиста Н. К. Милославскаго, соперничавшаго въ успѣхѣ у публики съ такими своими современниками-могиканами, какъ В. В. Самойловъ и Н. Х. Рыбаковъ.

Имѣя много общаго съ первымъ, будучи такимъ-же актеромъ съ изящными манерами (Милославскій происходилъ изъ дворянъ, былъ офицеромъ) и блестящей техникой, актеромъ, въ игрѣ котораго искусство преобладало надъ талантомъ, Н. К. Милославскій былъ полною противуположностью Н. Х. Рыбакова съ его стихійнымъ, грубоватымъ, но реальнымъ и яркимъ темпераментомъ, ради котораго прощались техническіе недочеты.

Милославскій былъ виртуозомъ на сценѣ, актеромъ тонкимъ, разнообразнымъ и умѣлъ «дѣлать» эффекты, которыхъ Рыбаковъ достигалъ «нутромъ». Это былъ умный, ловкій и смѣлый артистъ, «первая ласточка» ставшаго теперь обязательнымъ требованія отъ актера «школы», въ смыслѣ систематической дисциплины голоса, мимики, жеста.

Званіе актера Милославскій ставилъ высоко. Когда братъ его, генералъ Фридебургъ о чемъ то заспорилъ съ артистомъ въ обществѣ и рѣзко замѣтилъ Н. К., что онъ долженъ помнить, съ кѣмъ говоритъ, Н. К. отвѣтилъ:

— Генераловъ, какъ ты, въ арміи очень много, а вотъ генераловъ, какъ я—на сценѣ—на перечетъ.

Лучшими ролями Милославскаго были «Ришелье», «Старый баринъ», «Гувернеръ» и рядъ мелодраматическихъ героевъ.

## М. В. МАЗУРОВСКАЯ.

Въ маѣ 1911 г. скончалась въ Варшавѣ извѣстная драматическая артистка М. В. Мазуровская, родившаяся въ 1858 г., въ Варшавѣ же и начавшая тамъ свою сценическую дѣятельность на польской сценѣ. Выйдя замужъ за русскаго (фамилія покойной по мужу—Волкова), М. В. играла съ 1881 г. уже на русской сценѣ въ обѣихъ столицахъ и въ рядѣ крупныхъ провинціальныхъ городовъ, отдѣлавшись, насколько это было возможнымъ, отъ польскаго акцента и выступала въ роляхъ Маріи Стюартъ, Маргариты Готье, Адріенны Лекувреръ, Медеи, Чародѣйки и др.

Въ послѣдніе годы жизни М. В., оставивъ сцену, преподавала сценическое искусство въ СПб. Театральной школѣ имени А. С. Суворина.

## А. Ф. МАКАРОВЪ-ЮНЕВЪ.

29 января 1911 г. скончался А. Ф. Макаровъ-Юневъ.

Ювелиръ по профессіи, онъ, уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ, поступилъ въ Императорское Театральное Училище, а затѣмъ принятъ былъ на Александринскую сцену и во время постановки на ней оперетокъ выступалъ въ нихъ какъ актеръ и пѣвецъ (выдавался въ роли Антипа въ «Цыганскихъ пѣсняхъ въ лицахъ» и въ роли Ваньки въ сценѣ Стаховича «Ночное»). Служилъ А. Ф. на казенной сценѣ недолго и перешелъ на частныя опереточныя сцены, но особенно популяренъ былъ, какъ исполнитель русскихъ пѣсенъ, которыя пѣлъ стильно и выразительно, передавая въ нихъ и грусть, и удаль, и комическіе оттѣнки.

## ФЕЛИКСЪ МОТТЛЬ.

Въ іюнѣ 1911 г. скончался Феликсъ Моттль, художникъ въ области дирижерства. Никто не могъ сравниться съ Моттлемъ въ передачѣ Вагнера; онъ виртуозно передавалъ откровенія великаго музыкальнаго реформатора, онъ дирижировалъ съ такимъ энтузіазмомъ, съ такой силой проникновенія, что подъ его управленіемъ оркестръ одухотворялся и надъ слушателями какъ бы виталъ Вагнеровскій духъ. Слава Моттля прогремѣла сначала изъ скромнаго Карлсруэ, а затѣмъ изъ Мюнхена, этого крупнаго художественнаго центра. Моттль пріѣзжалъ въ Петербургъ и вызвалъ бурю успѣха и восторженныхъ похвалъ, передавъ, съ помощью управляемаго имъ оркестра, «Тристана» и «Лоэнгрина» Вагнера.

## И. И. МЯСНИЦКІЙ (БАРЫШЕВЪ).

Въ іюнѣ 1911 г. скончался И. И. Мясницкій, пытавшійся создать фарсъ для русской сцены.

Покойный былъ несомнѣнно талантливъ, но чисто французское растеніе не привилось на русской почвѣ, не привилось въ смыслѣ созданія литературнаго жанра, и русскія фарсовыя сцены питаются французской кухней, грубо поданной à la russe, отвернувшись отъ пьесъ своего русскаго юмориста.

Мясницкій былъ склоненъ къ каррикатурѣ и шаржу, напоминая въ этомъ отношеніи Н. А. Лейкина, и свои пьесы писалъ очень смѣшно, но вмѣстѣ съ тѣмъ мало жизненно и мало правдоподобно, мѣшая талантливо схваченныя бытовыя черточки съ внѣшне смѣхотворными анекдотическими штрихами.

«Заяцъ», «Сыщикъ», «Дядюшкина квартира», «Домашній столъ», «Какъ куръ во щи» имѣли въ свое время успѣхъ, но успѣхъ недолгій и публика, вначалѣ шедшая «валомъ» на смѣшныя пьесы Мясницкаго, скоро «отсмѣялась», такъ какъ смѣшныя слова все повторялись, начали надоѣдать и пьесы эти сошли съ репертуара.

Заслугой Мясницкаго было то, что его фарсы были опрятны, приличны, не было въ нихъ французскихъ сальныхъ crudités.

## 25-ТИ-ЛѢТІЕ СО ДНЯ КОНЧИНЫ А. Н. ОСТРОВСКАГО.

Годовщина кончины великаго русскаго драматурга, исполнившаяся 2 іюня 1911 г., была достойнымъ образомъ отмѣчена Московскимъ Императорскимъ Малымъ Театромъ, руководитель котораго, А. И. Южинъ, заново поставилъ цѣлую серію пьесъ Островскаго; это была сценическая «недѣля» въ память писателя-художника, въ которой приняли участіе всѣ выдающіяся силы московской казенной драматической труппы и которая имѣла большое художественно-воспитательное значеніе для публики вообще, а въ особенности для молодежи; вниманіе ея было привлечено къ «прекрасному, доброму, вѣчному», посѣянному несравнимымъ и безсмертнымъ на русской сценѣ Островскимъ, въ пьесахъ котораго отразилась русская жизнь въ ея темныхъ и свѣтлыхъ проявленіяхъ въ ея неволѣ и въ ея стремленіи на вольную жизнь, «на Волгу», или «въ Волгу», гдѣ спаслась и бѣдная Катерина.

## Л. Ѳ. ПОНИЗОВСКІЙ.

На больничной койкѣ скончался 5 іюня 1911 г. на 67 году жизни незамѣтный труженикъ сцены, суфлеръ Императорскаго Московскаго Малаго Театра Л. Ѳ. Понизовскій, считавшійся «королемъ суфлеровъ».

Страсть къ сценѣ мало дала ему отрады. Человѣкъ съ университетскимъ образованіемъ, онъ, какъ Нароковъ въ «Талантахъ и поклонникахъ» Островскаго, много потратилъ силъ и средствъ на обманувшую надежды антрепризу въ провинціи и долженъ былъ примириться съ долей суфлера, но и здѣсь онъ сумѣлъ достичь совершенства, благоговѣйно любя искусство.

## Я. Ѳ. САХАРЪ.

Въ февралѣ 1911 г. скончался С.-Петербургскій нотаріусъ Я. Ѳ. Сахаръ, популярный «другъ актеровъ», меценатъ и переводчикъ нѣсколькихъ пьесъ («Трудный возрастъ», Леметра и «На старой мельницѣ», Вебера), шедшихъ на Императорскихъ сценахъ, авторъ театральныхъ воспоминаній, печатавшихся въ «Ежегодн. Имп. Театр.» и въ «Театрѣ и Искусствѣ».

Я. Ѳ. Сахаръ собралъ огромную и цѣнную коллекцію портретовъ артистовъ и артистокъ, имѣющую важное, чисто-музейное, значеніе.

## ІОГАННЪ СВЕНДСЕНЪ.

Въ началѣ іюня 1911 г. скончался представитель молодой Скандинавской музыкальной школы, норвежецъ І. Свендсенъ, бывшій въ 80-хъ годахъ въ Россіи и дирижировавшій на одномъ изъ симфоническихъ концертовъ въ Дворянскомъ Собраніи.

Воспитанный въ романтическомъ направленіи нѣмецкой музыки, поклонявшійся Мендельсону и Шуману, Свендсенъ-композиторъ, также какъ и Григъ, облёкъ этотъ романтизмъ въ свои сѣверныя національныя музыкальныя реформы, внесъ въ него мотивы сѣверныхъ народныхъ пѣсенъ и влилъ сюда еще и отзвуки Вагнера. Изъ его произведеній выдаются три «Норвежскія рапсодіи» и легенда «Зорахайда».

## К. Т. СОЛЕНИКЪ.

Въ маѣ 1911 г. исполнилось сто лѣтъ со дня рожденія знаменитаго русскаго провинціальнаго драматическаго артиста К. Т. Соленика, игравшаго исключительно на югѣ комическія и характерно-бытовыя роли и скончавшагося 7 октября 1851 г. въ Харьковѣ.

Игру Соленика театралы находили не ниже игры Щепкина и Мартынова и слава его прогремѣла по всей Россіи. Въ Малоросіи его память чтится, какъ память «славнѣйшаго украинскаго актера». Гоголь мечталъ, чтобъ Солевикъ игралъ Хлестакова на первомъ представленіи «Ревизора» и хотѣлъ устроить его ангажементъ на казенную сцену.

Въ 1837 г. Солевикъ игралъ въ Вознесенскѣ вмѣстѣ со Щепкинымъ во время пребыванія тамъ Императора Николая I. Но онъ не принялъ предложенія близкаго къ Государю лица переѣхать въ С.-Петербургъ, заявивъ, что онъ не въ силахъ покинуть родную Украйну.

Особенно хорошъ былъ Солевикъ въ роляхъ Хлестакова, Осипа, Бобчинскаго, Кочкарева, Фамусова, Репетилова, Синичкина.

Въ малороссійскихъ пьесахъ Соленикъ прямо жилъ на сценѣ и давалъ яркое изображеніе типичныхъ особенностей украинца, въ роли же Москаля-Чаривника превосходилъ Щепкина.

## А. И. СТРИЖЕВСКІЙ.

12 ноября 1911 г. скончался въ Москвѣ артистъ-басъ оперной труппы Императорскаго Московскаго Большого театра А. И. Стрижевскій, получившій музыкальное образованіе въ училищѣ Филармоническаго Общества и прослужившій 23 года. Покойный исполнялъ второстепенныя партіи (лучшими его ролями считались сватъ въ «Русалкѣ» и Зарѣцкій въ «Евгеніи Онѣгинѣ).

## А. Л. ШАРПАНТЬЕ.

15 сентября 1911 г. скончался, 65 лѣтъ отъ роду, бывшій артистъ Императорскаго Московскаго Большого и С.-Петербургскаго Большого оперныхъ театровъ, А. Л. Шарпантье (теноръ), который послѣ ухода съ казенной сцены, по выслугѣ пенсіи, съ успѣхомъ выступалъ въ опереткѣ на столичныхъ и провинціальныхъ сценахъ; коронной партіей его считалась роль «Пѣвца изъ Палермо».

## В. А. ШАШКИНЪ.

1 января 1911 г. скончался отставной артистъ казенной балетной труппы, В. А. Шашкинъ, поступившій на сцену въ 1862 г. и считавшійся выдающимся мимистомъ. Лучшими ролями его были: Санхо-Пансо («Донъ-Кихотъ»), Квазимодо («Эсмеральда»), Иванушка-дурачекъ («Конекъ-Горбунокъ») и др.

## Т. Г. ШЕВЧЕНКО.

26 февраля 1911 г. истекло 50 лѣтъ со дня кончины въ 1861 г. Т. Г. Шевченко, талантливаго и несчастнаго украинскаго поэта, могила котораго на Днѣпрѣ, близъ Канева, служитъ мѣстомъ пилигримства почитателей «Кобзаря». Шевченко родился 25 февраля 1814 г. въ Кіевской губ., въ семьѣ крѣпостного крестьянина.

Осиротѣвъ 12 лѣтъ, Шевченко скитался по чужимъ людямъ и наконецъ посланъ былъ своимъ помѣщикомъ въ Петербургъ, учиться живописи.

Художественный талантъ юноши обратилъ на него вниманіе знаменитыхъ художниковъ Венеціанова и Брюллова, а также поэта Жуковскаго, который содѣйствовалъ освобожденію Шевченко изъ рабства.

Кромѣ сборника стихотвореній «Кобзарь» и «Гайдамаковъ», Шевченко написалъ поэмы «Катерына», «Наймычка» и др.

Арестованный въ качествѣ участника украинскаго политическаго общества, Шевченко былъ сосланъ въ 1846 г. рядовымъ въ Оренбургскій край, съ жестокимъ запрещеніемъ писать и рисовать. Томился онъ въ ссылкѣ до 1857 г., когда былъ помилованъ и вернулся въ Петербургъ на зарѣ великихъ освободительныхъ реформъ Александра II. Но Шевченко былъ уже полумертвецъ; въ ссылкѣ онъ сдѣлался алкоголикомъ; душа его осталась живою и увлекающеюся, но тѣло было уже слабое, больное.

Поэзія Шевченко проста, непосредственна и задушевна, отражая въ себѣ мечты, думы и печали народа.

Шевченко написалъ произведеніе и для сцены. Его драма «Назаръ Стодоля» явилась какъ бы образцомъ для цѣлаго ряда позднѣйшихъ украинскихъ драматурговъ.

Пьеса Шевченко полна поэзіи, лиризма, вся какъ бы пронизана мотивами пѣсенъ Украйны. Герой пьесы, Назаръ Стодоля, величіемъ своего всепрощенія перерождаетъ злого старика-соперника и тотъ идетъ въ монастырь, соединяя Назара съ любимой Галей, которую хотѣлъ, путемъ обмана, насильно сдѣлать своей женой.

Фабула—несложная, характеры нарисованы примитивно, но въ пьесѣ столько свѣта искренней любви, столько аромата юности съ ея грезами, столько художественной простоты, что пьеса слушается и смотрится, какъ соловьиная пѣсня, какъ залитый солнцемъ или луной пейзажъ чудной Украйны.

## И. Л. ЩЕГЛОВЪ (ЛЕОНТЬЕВЪ).

3 іюня 1911 г. скончался въ Кисловодскѣ, одинокимъ, заброшеннымъ, талантливый беллетристъ и драматургъ, въ произведеніяхъ котораго много лиризма и искренности, который свято и безкорыстно любилъ родной языкъ и литературу, былъ чистымъ и честнымъ человѣкомъ, другомъ Надсона, Гаршина, Чехова и Джерома-Джерома.

Щегловъ былъ фанатикомъ настоящаго, идеальнаго народнаго театра, написалъ о немъ двѣ книги, съ рядомъ оригинальныхъ и здравыхъ мыслей, ѣздилъ по Россіи искать народный театръ, подходящій къ тому, о которомъ онъ мечталъ.

Щегловъ молился памяти Пушкина и Гоголя и посвятилъ каждому изъ нихъ по книжкѣ, разыскалъ въ Петербургѣ комнату, гдѣ больной Гоголь жегъ свои рукописи и пытался создать изъ нея реликвію.

Родился Щегловъ въ 1856 г., въ С.-Петербургѣ, былъ офицеромъ, затѣмъ вышелъ въ отставку и существовалъ, жилъ и въ буквальномъ и въ идейномъ смыслѣ только литературой.

Написалъ онъ романы и повѣсти: «Гордіевъ узелъ», «Корделія», «Идиллія», юмористическіе разсказы.

Писалъ онъ и для театра, создавъ новый комическій типъ «дачнаго мужа». Изъ его пьесъ имѣли особый успѣхъ «Въ горахъ Кавказа», осмѣивающая съ живымъ юморомъ флиртующую на Кавказѣ публику и дающая рядъ живыхъ фигуръ, и «Женская чепуха», блестящая миніатюра, осмѣивающая женскіе капризы и идеально исполнявшаяся М. Г. Савиной.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

# УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

ВЪ

# „ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“

# за 1911 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

### I. Воспоминанія и переписка.

*Н. С. Васильева.* Изъ воспоминаній о первыхъ постановкахъ «Власти тьмы» и «Плодовъ просвѣщенія» на сценѣ Александринскаго театра. I, 12—24; Какъ возникли драматическіе курсы, V, 1—11.

*А. А. Луговой.* Судъ толпы, VII, 1—24.

*А. Ѳ. Кони.* Изъ воспоминаній, I. 1—12.

*П. М. Невѣжинъ.* Воспоминанія объ артистѣ М. П. Садовскомъ IV, 1—16.

*П. А. Россіевъ.* Около театра, II, 52—67.

*А. И. Шубертъ.* Моя жизнь, V и VII. Прилож.

*И. Л. Щегловъ.* Театральные огни, III, 1—11.

### II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

*Евг. Аничковъ.* Живой трупъ, VI, 24—39.

*Б. В. Варнеке.* Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака, VI, 40—62.

*Н. С. Васильева.* Изъ воспоминаній о первыхъ постановкахъ «Власти тьмы» и «Плодовъ просвѣщенія» на сценѣ Александринскаго театра I, 12—24; Какъ возникли драматич. курсы V, 1—11.

*Ал. І. Гидони.* І. Кайнцъ, I, 86—95.

*Н. Н. Долговъ.* Живокини, V, 36—54.

*Н. Н. Евреиновъ.* Крѣпостные артисты, I. Приложеніе.

*А. Ѳ. Кони.* «Живой трупъ» въ дѣйствительности, VI, 13—23.

*В. Я. Курбатовъ.* Театральныя празднества и театръ въ Павловскѣ, II, 1—18.

проекты Д. Гваренги, vi, 1—12.

*В. Михайловскій.* Н. Х. Рыбаковъ. iv, 68—78.

*Н. Н. Окуловъ.* (Тамаринъ) Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго, iv, 54—68.

*С. Р.* «Маскарадъ» М. Ю. Лермонтова въ драматической цензурѣ. v, 55—60. «Жизнь за Царя» М. И. Глинки въ драматической цензурѣ, vii, 53—55.

*Swastica.* О «ритмической гимнастикѣ» проф. Далькроза, ii, 92—96.

*Э. А. Старкъ.* Ренесансъ балета, iii, 102—122.

### III. Матеріалы по исторіи драматической литературы и музыки.

*С. А. Андреевскій.* Театръ-книга и театръ-зрѣлище, vi, 62—68.

*Евг. Аничковъ.* Гамлетъ, i, 25—62; Живой трупъ, vi, 24—39.

*Евг. Браудо.* Юный Зигфридъ, iii, 122—152.

*Ю. Веселовскій.* Бѣлинскій и французская класическая трагедія, iv, 16—38; *М. Веселовская.* Бельгійскіе театры, vii, 55—73.

*А. Г. Горнфельдтъ.* Двѣ книги о французской драмѣ, i, 95—99.

*Бар. Н. В. Дризенъ.* Ф. Листъ въ Москвѣ, iv. 79—85.

*А. Ѳ. Кони.* «Живой трупъ» въ дѣйствительности, vi, 13—23.

*В. Каратыгинъ.* «Хованщина» и ея авторъ, vii, 86—117.

*Н. Н. Окуловъ.* Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго, iv, 54—68.

*С. Р.* «Маскарадъ» М. Ю. Лермонтова въ драматической цензурѣ, v. 55—60.

*П. Н. Столпянскій.* Одна изъ передѣлокъ А. С. Пушкина для сцены, iii, 11—15; Образчики театральной критики, v, 12—36.

*Н. Ф. Финдейзенъ.* Мусоргскій, его дѣтство, юность и первый періодъ музыкальнаго творчества i, 62—86; ii, 19—39; Къ исторіи «Жизни за Царя», vii, 37—53.

*Н. Н. Ходотовъ.* Гамлетъ, какимъ я его «души моей глазами вижу», iii, 16—101.

*А. И. Яцимірскій.* Очерки новѣйшей польской драмы Л. Рыдель, ii, 68—91.

### IV. Къ біографіямъ посателей, композиторовъ и артистовъ.

*В. Н. Андреевъ-Бурлакъ*, арт. ст. *П. В. Варнеке*, vi, 40—62.

*Р. Б. Апполонскій*, арт., юбил., vii, 121.

*Бетховенъ*, комп., ст. *Н. Финдейзена*, ii, 104—106.

*В. П. Буренинъ*, арт., юбил., vii, 121 и 122.

*А. Э. Блюменталь-Тамаринъ*, арт., некр., vii, 135.

*М. Ѳ. Борхардтъ*, арт., некр., vii, 135.

*В. Г. Бѣлинскій*, лит., ст. *Ю. Веселовскаго*, iv, 16—38, памят., vii, 136.

*Вагнеръ, Р.*, комп., ст. *Е. Броудо*, iii. 122—152.

*Вальцъ, К. Ѳ.* декор., юбил., vii, 122.

*Вержбиловичъ, А. В.*, арт., некр., vii, 136 и 137.

*Гваренги, Д.*, живоп., дек., ст. *В. Курбатова*, vi, 1—12.

*Глѣбова, М. М.*, арт., юбил., vii, 123.

*Гаазе, Ф.*, арт., некр., vii, 137.

*Гартманнъ, Э.*, арт., некр., vii, 137 и 138.
*Главачъ, В. И.*, арт. комп., некр., vii, 138.
*Глинка, М. И.*, комп., ст. *Н. Финдейзена*, vii, 37—53; С. Р., vii, 53—55.
*Гоголь, Н. В.*, писат., памят., vii, 138 и 139.
*Давыдовъ, А. Д.*, арт., некр., vii, 139.
*Далматовъ, В. П.*, арт., юбил., vii, 123 и 124.
*Долькроза, Ж.*, проф., ст. *Swastica*, ii, 92—96.
*Долина, М. И.*, арт., юбил., vii, 124.
*Добролюбовъ, Н. А.*, писат., памят., vii, 140.
*Живокини, И. А.*, арт., ст. *Н. Долгова*, v, 36—54.
*Жюдикъ, А.*, арт., некр., vii, 140 и 141.
*Кавоками, С.*, япон. арт., некр., vii, 141.
*Кайнцъ, I.*, арт., ст. *А. Гизони*, i, 86—95.
*Корвинъ-Круковскій, Ю. В.*, арт., юбил., vii, 125.
*Крушевскій, Э. А.*. капельм., юбил., vii, 125.
*Кшесинская, М. Ф.*, арт., юбил., vii, 126.
*Ц. Кюи*, комп., см. ст. *Е. Петровскато*, ii, 96—103.
*Лазковскій, Б.*, пол. арт., некр., vii, 142.
*Лермонтовъ, М. Ю.*, писат., ст. *I. Р.*, v, 55—60.
*Ломоносовъ, М. В.*, писат., памят., vii, 142.
*Лукьяновъ, С. И.*, арт., некр., vii, 142.
*Листъ, Ф.*, комп., ст. *барона Н. В. Дризенъ*, iv, 79—85.
*Максимовъ, А. М.*, арт., памят., vii, 143 и 144.
*Малеръ, Г.*, капельм., некр., vii, 143.
*Мазуровская, М. В.*, арт., некр., vii, 145.
*Макаровъ-Юневъ, А. Ф.*, арт., некр., vii, 145 и 146.
*Мичурина, В. А.*, арт., юбил., vii, 126 и 127.
*Милославскій (Фридебургъ), Н. К.*, арт, пам., vii, 144 и 145.
*Моттль, Ф.*, капельм., некр., vii, 146.
*Мясницкій, И. А.*, писат., некр., vii, 146 и 147.
*Мусоргскій, М.*, писат., ст. *Н. Финдейзена*, i, 62—86; ii, 19—34; ст. *В. Каратыгина*, vii, 86—117.
*Никулина, Н. А.*, арт., юбил., vii, 127 и 128.
*Островскій, А. Н.*, писат., ст. *Н. Окулова*, iv, 54—68; памят., vii, 147.
*Плещеевъ, А. А.*, писат., юбил., vii, 128.
*Понизовскій, А. Ѳ.*, арт. суфл., некр., vii, 147 и 148.
*Поссартъ, Э.*, арт., юбил., vii, 128 и 129.
*Пушкинъ, А. С.*, писат., ст. *П. Столпянскаго*, iii, 11—15.
*Рыбаковъ, Н. К.*, арт., ст. *В. Михайловскаго*, iv, 68—78; *К. Н.*—арт., юбил., vii, 129 и 130.
*Рыдель, Л.*, пол. писат., ст. *А. Яцимірскаго*, ii, 68—91.
*Садовскій, М. П.*, арт., ст. *П. М. Невѣжина*, iv, 1—16.
*Сахаръ, Я. Ѳ.*, коллекц., некр., vii, 148.

*Серебряковъ, К. Т.*, арт,. юбил., vii, 130 и 131.
*Свендсенъ, I.*, комп., некр., vii, 148.
*Соленикъ, К. Т.*, арт., память., vii, 148 и 149.
*Стрижевскій, А. И.*, арт. некр., vii, 149.
*Ѳедотова, Г. Н.*, арт., юбил., vii, 131.
*Чириковъ, Е. Н.*, писат., юбил.. vii, 132.
*Шашкинъ, В. А.*, арт., некр., vii, 150.
*Шевченко, Т.*, писат., память., vii, 150 и 151.
*Шекспиръ, В.*, писат., ст. *Е. Аничкова*, i, 25—62; ст. *Н. Ходотова*, iii, 16—101.
*Щегловъ, И. Л.* (Леонтьевъ), писат., некр., vii, 151 и 152.

### V. Режиссерскій отдѣлъ.

#### А. Режиссерская и постановочная часть.

*Кн. С. Волконскій.* Человѣкъ какъ матеріалъ искусства, iv, 39—53; Сценическая обстановка и человѣкъ, vii, 25—36.
*В. Я. Курбатовъ.* Проекты театровъ Д. Гваренги, vi, 1—12.
*Л. М.* Императорскіе Спб. Театры, ii, 35—43.
*А. Сальниковъ.* Окраска тканей и роспись костюмовъ въ Императорскихъ театрахъ, ii, 44—52.

#### Б. Постановки отчетнаго сезона.

I. С.-Петербургъ.

*К. Арабажинъ.* Александринскій театръ, iii, 152—162; «Живой трупъ», vi, 69—95
*С. Ауслендеръ.* Александринскій театръ, iv, 105—110.
*Л. Василевскій.* Нѣмецкая драма, iv, 156—166.
*В. Каратыгинъ.* Опера, iv, 111—133; «Хованщина и ея авторы», vii, 86—117.
*Н. Окуловъ.* Французская драма, iv, 140—156.
*Е. Петровскій.* «Капитанская дочка» Ц. Кюи на сценѣ Маріинскаго театра, ii, 96—103.
*П. Россіевъ.* Александринскій театръ, v, 88—92.
*Э. Старкъ.* Балетъ, iv, 133—140.
*Н. Финдейзенъ.* Итоги симфоническаго сезона, iii, 163—172.

2. Москва.

*С. М.* Балетъ въ 1910—1911 гг., vi, 95—98.
*Ю. Энгель.* Московскія оперныя новинки въ 1910—1911 г. iii, 172, 190; Большой театръ, iv, 167—170; Частные театры, iv, 170—172.
*Н. Эфросъ.* Малый театръ, v, 92—107.

### VI. Хроника заграничной жизни.

*А. Гидони.* I. Кайнцъ, i—86—93.
*L. Lacour.* Парижскій театръ, v, 61—78.
*J. de Rosen.* Театръ Mezierès въ Швейцаріи vi, 107—111.

*Sergeant*, Ph. Лондонскій театральный сезонъ, v, 78—88; Тоже, vi, 99—107.

*Swastica*. О «ритмической гимнастикѣ» проф. Далькроза, ii, 92—96.

## VII. Библіографія.

*А. Г. Горнфельдъ*. Двѣ книги о франц. драмѣ, i, 95—99.

*Л. Гуревичъ*. Новости иностран. литературы iii, 195—208; Изъ иностран. литературы о театрѣ, vi, 112—122.

*Ю. Слонимская*. Новости русской театральн. литературы, iv, 87—102; обзоръ журналовъ v, 107—117, Новости русской театральн. литературы, vii, 74—85.

*П. Столпянскій*. Обзоръ статей о театрѣ въ русск. журналахъ, iii, 190—195.

*Н. Финдейзенъ*. Н. Коргановъ о Бетховенѣ, ii, 104—106.

## VIII. Приложенія.

*Н. Н. Евреиновъ*. Крѣпостные актеры, i, 1—80.

*А. И. Шубертъ*. «Моя жизнь», v и vii.

## IX. Статистика.

1. Репертуаръ сезона 1910—911 гг., vi, 1—57 (четныя цифры по Спб. театрамъ, нечетныя по Московскимъ).

2. Количество спектаклей въ сезонѣ 1910—1911 гг., по Спб. и Москвѣ и сумма сборовъ, vi, 58.

3. Дѣятельность Театрально-Литературнаго Комитета, Спб. и Московскаго, vi, 59

4. Списокъ пьесъ, исполненныхъ въ сезонѣ 1910—1911 г.:

| | | | |
|---|---|---|---|
| въ Спб. | русск. драма | vi, | 60—62. |
| | » опера | vi, | 62—64. |
| | балетъ | vi, | 64—65. |
| | франц. драма | vi, | 65—67. |
| въ Москвѣ: | русск. драма | vi, | 67—69. |
| | » опера | vi, | 69—71. |
| | балетъ | vi, | 71. |

5. Списокъ артистовъ Императорск. театровъ, служивш. въ сезонѣ 1910—1911 гг.:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Спб.: | русск. драма | vi, | 72—80. |
| | » опера | vi, | 81—90. |
| | балетъ | vi, | 90—100. |
| | франц. драма | vi, | 100—104. |
| | оркестръ | vi, | 105—109. |
| Москва: | русск. драма | vi, | 109—118. |
| | » опера | vi, | 118—125. |
| | балетъ | vi, | 126—134. |
| | оркестръ | vi, | 134—137. |

6. Списокъ личнаго состава служащихъ по постановочной части:
    Спб. . . . . . . . . . . . . . . . . vi, 138—140.
    Москва . . . . . . . . . . . . . . . vi, 141—143.
7. Списокъ личнаго состава театральнаго управленія, vi, 144—147.
8. Списокъ служащихъ при Императорскихъ театральныхъ училищахъ лицъ:
    Спб. . . . . . . . . . . . . . . . . vi, 148—150.
    Москва . . . . . . . . . . . . . . . vi, 151—152.
9. Императорскія театральныя училища:
    Спб. . . . . . . . . . . . . . . . . vi, 153 и 154.
    Москва . . . . . . . . . . . . . . . vi, 155.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

# ЕЖЕГОДНИКА

## ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

**Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.**

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Кн. С. М. Волконскаго* — «Ритмъ на сценѣ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича*—«Новыя данныя о Шекспирѣ»; *К. Ф. Головина*—«Шиллеръ на русской сценѣ»; *В. Курбатова*—«Проекты декорацій Гонзаго»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Ф. Финдейзенъ*—«Переписка съ В. В. Стасовымъ» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка*; Парижа—*L. Lacour* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

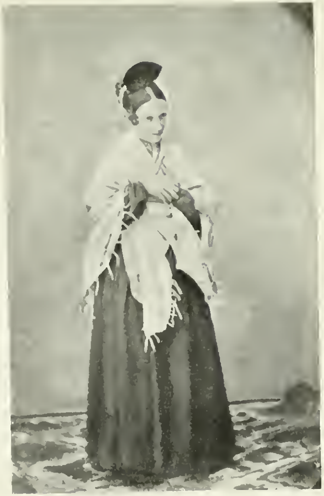
**Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.**

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

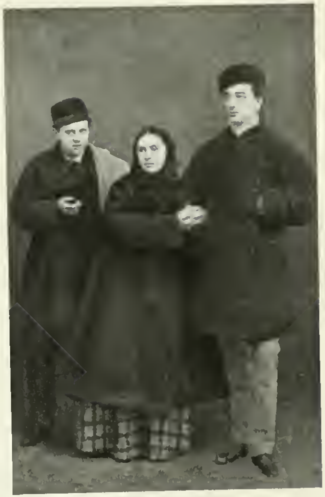
Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).
Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.



А. И. ШУБЕРТЪ ВЪ РОЛИ ВАСИЛИСЫ ПЕРИГРИНОВНЫ („ВОСПИТАННИЦА“ А. Н. ОСТРОВСКАГО. ІЮНЬ 1865 Г).



В. Н. ДАВЫДОВЪ, А. И. ШУБЕРТЪ И. Г. ПОГОНИНЪ.

личность. Братъ познакомился и близко сошелся съ Солодовниковымъ, когда тотъ былъ еще бѣднымъ приказчикомъ у своего старшаго брата, скопца. Извѣстно, что его братъ-сектантъ опоилъ его, когда ему было 15 лѣтъ и оскопилъ. Онъ жаловался правительству, но жалоба его осталась безъ послѣдствiй на томъ основанiи, что старшiй Солодовниковъ велъ крупную торговлю съ Англiей, имѣлъ свои корабли и былъ, какъ тогда выражались, «Наполеономъ по торговлѣ». Погубить такого дѣльца изъ за одного человѣка было невыгодно. Братья Солодовниковы ненавидѣли другъ друга, и нашъ Николай Назарычъ остался бы всю жизнь бѣднымъ, если бы его братъ не умеръ скоропостижно ударомъ на биржѣ. Николай Назаровичъ сдѣлался вдругъ богачемъ. Онъ былъ веселаго, открытаго характера, хохотунъ и страстный театралъ. По смерти брата своего онъ возымѣлъ желанiе сдѣлать роскошную обстановку въ домѣ В. В. Самойлова. Самойловъ, какъ человѣкъ со вкусомъ, взялся самъ орудовать этимъ и сильно нагрѣлъ Солодовникова. Помню, какъ покоробило это Николая Назарыча и какъ онъ самъ говорилъ, что ему не денегъ потраченныхъ жалко, а грустно, что онъ въ человѣкѣ разувѣрился и долженъ резойтись съ нимъ. У Солодовникова бывали изъ театральныхъ: Максимовъ, Мартыновъ, братъ и др. Вспоминаю еще, какъ одинъ изъ театральныхъ, пѣвецъ И. С. укралъ у Солодовникова бриллiантовый перстень, былъ уличенъ и выгнанъ. Эти случаи удручающе дѣйствовали на Н. Н., онъ становился недовѣрчивъ и скупъ, разошелся со всѣми, кромѣ моего брата, котораго очень любилъ. Братъ ничѣмъ отъ него не пользовался и не позволялъ себя одолжать. Солодовниковъ очень любилъ меня и насилу упросилъ брата позволить подарить мнѣ дешевенькое кисейное платье. Зато въ Москвѣ, когда бывалъ, то полюбилъ нашу семью, дарилъ отца и сестру, которая была падка на подарки и брала ихъ отъ всѣхъ съ позволенiя мужа. Солодовниковъ видѣлъ всюду поклоненiе своимъ миллiонамъ, становился высокомѣрнымъ и оттого между нимъ и братомъ часто происходили ссоры. Но Солодовниковъ всегда первый возвращался потомъ къ брату, потому что былъ, видимо, къ нему привязанъ и безъ него скучалъ. Не знаю, кто подбилъ Солодовникова на постройку церкви на Валаамѣ. Это было, когда я уже жила въ Москвѣ. Вѣроятно, братъ. Сдѣлали смѣту, Николай Назарычъ согласился. Но потомъ, какъ повадилась къ нему братія съ просьбами о прибавкахъ на постройку, онъ совсѣмъ обозлился, отшатнулся отъ брата и запилъ одиноко.

Вотъ этотъ то человѣкъ принялъ во мнѣ участіе и, благодаря ему, я навсегда покончила съ пансіономъ г-жи Эттеръ, съ нѣмецкими блюдами и нѣмецкимъ языкомъ, за неуспѣхи въ которомъ меня постоянно оставляли безъ обѣда. Изъ учителей никого не помню, кромѣ Кречетова, учителя русскаго языка, потому что онъ былъ знакомымъ Некрасова; послѣдній говорилъ со мной о немъ. Еще остался въ памяти старичекъ учитель всеобщей исторіи. Помню, что мы ее проходили два раза и я исторію въ зубрежку знала. Ему отказали за то, что онъ дальше древней исторіи не шелъ.

Пріѣхала маменька изъ Москвы, и мы поселились съ братомъ у Чернышева моста. Ко мнѣ взяли двухъ учителей, студента для русскаго языка и исторіи—и француза, старика Шевалье. По-русски я училась лѣниво и, помню, сильно радовалась, когда учитель манкировалъ уроками по случаю разведенія мостовъ (онъ жилъ на Васильевскомъ Островѣ). Съ Шевалье я любила заниматься. Это былъ чистенькій старичекъ въ коричневомъ фракѣ съ бронзовыми пуговицами. Уроками и грамматикой меня не мучилъ, а все читалъ французскія трагедіи и меня заставлялъ декламировать Корнеля и Расина. При этомъ онъ самъ воодушевлялся, становился въ позу, декламировалъ съ пафосомъ. Иногда братъ заходилъ и заслушивался. Пѣнію училъ Вителяріо и на арфѣ—Поль. Брату хотѣлось дать мнѣ хорошее воспитаніе, но все это было не въ коня кормъ: я ужъ давно начала влюбляться, и науки всякія мнѣ были чистое наказаніе. Къ тому же у меня былъ плохой слухъ и потому мое музыкальное образованіе шло всегда плохо.

# ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Петербургская драматическая сцена 1840-хъ годовъ: режиссеръ Н. П. Куликовъ, А. М. Каратыгина, А. Д. Дюръ, В. В. и Н. В. Самойловы, Шелихова, Линская, В. А. и П. А. Каратыгины, А. Е. Мартыновъ, А. И. Максимовъ, П. Г. Григорьевъ. Первый дебютъ въ комедіи Скриба «Братъ и сестра», Н. А. Некрасовъ. «Первые шаги на Петербургской сценѣ».

Братъ въ то время занималъ важный постъ: онъ былъ самостоятельнѣйшій режиссеръ и дѣлалъ, что хотѣлъ. Хотя былъ надъ нимъ начальникъ Новаховичъ, инспекторъ репертуара и директоръ Гедеоновъ, но они жили въ балетѣ, и драматическая труппа была предоставлена въ полное распоряженіе брата. Брата знали какъ человѣка неподкупной честности, тогда какъ кругомъ были взяточники и явные воры. На сценѣ онъ самодержавствовалъ: его всѣ боялись, и большіе и маленькіе.

Мы съ матерью часто бывали въ театрѣ. Петербургская драматическая труппа того времени (40-хъ годовъ) была небольшая, но талантливыхъ актеровъ много.

Премьершей, впрочемъ больше за кулисами, была А. М. Каратыгина. Она очень важно себя держала, обращалась со всѣми свысока и гордилась тѣмъ, что говорила по-французски, это считалось тогда верхомъ образованія. Одинъ разъ ея французскій языкъ попалъ очень некстати.

Государь Николай Павловичъ часто посѣщалъ театръ, входилъ въ антрактахъ за кулисы и разговаривалъ съ актерами, чаще другихъ съ В. А. Каратыгинымъ. А. М. очень любила вмѣшиваться въ разговоръ. Вотъ разъ во время представленія какой-то драмы Государь обратился къ Каратыгину и сказалъ, что пьеса растянута и скучна. Каратыгинъ былъ, говорятъ, недальняго мнѣнія и могъ только поддакивать Государю и кланяться. Тутъ какъ разъ подвернулась А. М. и, на правахъ жены, брякнула ни съ того ни съ сего:

— Vous croyez?

— Да, я думаю,—отвѣтилъ Государь по русски и отвернулся.

А. М. Каратыгина была удивительно хороша и естественна въ комедіяхъ. Я помню ея лучшія роли: «L'Intruse», «Наука и женщины», «Первая морщинка» и другія.

Но въ драмѣ, въ трагедіи и въ жизни она все какъ-то пѣла или завывала. Она отличалась безвкусіемъ и скупа была до нелѣпости. Играя, напримѣръ Наталью Дмитріевну въ «Горе отъ ума», она надѣвала цвѣты, какъ тогда говорили снятые съ кулисъ. Странныя у нея были понятія о роляхъ. Ставили какъ-то комедію изъ свѣтской жизни: «Прихоть кокетки», Каратыгина должна была исполнять роль пожилой графини, притворщицы и интригантки, которую въ концѣ піесы выводятъ на свѣжую воду.

Я сама читала письмо А. М. по этому поводу къ моему брату.

«Милостивый Государь, Н. И., вы, вѣроятно, забыли, что я играю роли только честныхъ женщинъ (подчеркнуто) и потому возвращаю эту, присланную мнѣ, вѣроятно, по ошибкѣ. А. К.».

Роль перешла къ милѣйшей и добрѣйшей А. Д. Дюръ. Она была очень красива и представительна, играла роли драматическихъ героинь, но не очень была талантлива и на рѣдкость необразована, такъ какъ воспитывалась въ театральной школѣ. Кукольникъ однажды сказалъ ей, что написалъ для нея отличную роль въ драмѣ «Гаррикъ», гдѣ она будетъ танцовать качучу. Она потомъ съ восторгомъ разсказывала въ театрѣ, что будетъ играть въ піесѣ «Рюрикъ» и танцовать качучу.

Припоминаю столкновенія моего брата съ Самойловыми. В. В. Самойлова выкинула такой же пассажъ, какъ Каратыгина: она отказывалась отъ роли Софьи Павловны въ «Горе отъ ума», считая ее неприличной за ночныя бесѣды съ Молчалинымъ. Братъ насилу уломалъ ее силой своей власти, говоря, что ей будетъ тоже, что и сестрѣ ея Н. В.: та ему въ чемъ-то не угодила и цѣлый годъ играла одну роль Машеньки въ булочной. Вѣра В. должна была покориться, и роль С. П. впослѣдствіи была одной изъ лучшихъ въ ея репертуарѣ. Она была холодна, но очень красива и представительна.

Въ то время нельзя было попасть въ геніи: она играла и маленькія роли, много практиковалась, и изъ нея вышла великолѣпная актриса для комедій. Къ сожалѣнію, репертуаръ тогда былъ преимущественно трагическій и переводный и было мало ролей.

Н. В. Самойлова дебютировала съ большимъ успѣхомъ въ водевилѣ «Матушкина дочка». Черты ея лица были очень некрасивы, но это скоро забывалось; такъ много въ ней было огня, прекрасные глаза и восхитительный голосъ.

Сестры Самойловы внесли на сцену умѣнье одѣваться со вкусомъ, этимъ онѣ были обязаны своей старшей сестрѣ Любови Васильевнѣ, которая была художницей, человѣкомъ образованнымъ, съ необыкновенно тонкимъ вкусомъ и великолѣпно рисовала. Онѣ же внесли въ закулисный міръ духъ приличія, благовоспитанности и недоступности. Въ какихъ роляхъ нужно было обниматься и цѣловаться съ молодымъ человѣкомъ, онѣ просили, чтобы роль молодого человѣка назначали ихъ брату Владиміру.

И ругался же онъ ужасно за это: ужъ очень онъ ролей учить не любилъ. Бывало, пропускаетъ, говоритъ изъ пятаго въ десятое; съ нимъ постоянно надо было быть на сторожѣ, вернуть назадъ, пустить впередъ, а то хоть занавѣсъ закрывай или уходи со сцены. Я впослѣдствіи на себѣ это испытала. Онъ игралъ вторыхъ любовниковъ и, обладая прекраснымъ голосомъ, имѣлъ успѣхъ въ водевиляхъ съ переодѣваніями.

Надежда Васильевна Самойлова сразу стала соперничать съ Асенковой, которая была гораздо талантливѣе ея. Къ Асенковой, какъ я помню, всѣ относились съ любовью, это было безпристрастное, доброе созданіе. У нея запросто собиралось много молодежи. Самойловы вели семейную замкнутую жизнь и, какъ нравственныя дѣвицы, относились къ Асенковой добродѣтельно ехидно. (Я говорю о Надеждѣ и Любови, Вѣра еще не служила). Много сплетничали, стараясь выставить ее, какъ особу легкаго поведенія. Напримѣръ, спросятъ: «Варенька, у васъ новенькое колечко, кто вамъ подарилъ»? Она отвѣчаетъ просто: «такой-то». И пойдутъ за глаза осуждать, дудить всѣмъ въ уши, что подарковъ брать нельзя, что мужчины даромъ не дарятъ. Я это запомнила потому, что какъ-то разъ при мнѣ братъ выругалъ Самойловыхъ за то, что онѣ все разузнаютъ, выспросятъ у Асенковой, а потомъ и пойдутъ ее осуждать.

Такая завелась у насъ ехидно-добродѣтельная мораль, что дѣло дошло до инквизиціи, иначе я не знаю, какъ назвать нижеслѣдующій фактъ. Бывали у насъ маменьки и старшія сестрицы, которыя сами устраивали своихъ дочерей и сестеръ, прямо изъ школы, на готовыя квартиры съ адюльтеромъ. Такъ устроились двѣ молоденькія актрисы, и обѣ сдѣлались матерями. Какъ дѣвушки, онѣ скрывали по мѣрѣ возможности свое положеніе, но пришло время, когда дальше скрывать ужъ было нельзя. Тогда имъ придумали такую казнь. Обѣихъ заставили играть въ пьесѣ: «Новички въ любви», гдѣ двѣ дѣвочки въ коротенькихъ бѣлыхъ платьицахъ и панталончикахъ, какъ тогда одѣвали дѣтей, — и въ локончикахъ, высказываютъ желаніе выдти скорѣе замужъ, плачутъ, топаютъ ножками.

Помню, братъ повезъ меня на это представленіе, чтобы внушить отвращеніе къ пороку. Мнѣ было 12 лѣтъ. Это было ужасное представленіе—фигуры дѣвочекъ на 7-мъ или 8-мъ мѣсяцѣ беременности. Всѣ ихъ наивныя слова принимались публикой съ какимъ-то злораднымъ хохотомъ. Что онѣ, бѣдныя, должны были испытывать? Одна изъ нихъ была очень талантлива, и ее такъ и стерли съ лица земли, т. е. со сцены, и она сошла на нѣтъ.

Подобные факты теперь не мыслимы. Это ли не инквизиція? А рядомъ съ этимъ высокопоставленнымъ любовницамъ оказывали почетъ. Внутри театральнаго міра только и были заняты сохраненіемъ условной нравственности, другого интереса и разговора не было, а внѣ его большинство было «съ поведеніемъ». Люди, дѣйствительно добродѣтельные держались въ сторонѣ.

Такова талантливѣйшая Линская, тогда еще мало замѣтная, потому что еще не нашедшая своего настоящаго амплуа старухъ. Вспоминаю еще Машеньку Шелихову, впослѣдствіи жену Мартынова, вскорѣ, впрочемъ, оставившую сцену по очень смѣшному случаю. Предполагался къ постановкѣ прехорошенькій водевиль съ пѣніемъ Писарева: «Учитель и ученикъ». Шелиховой назначили роль дѣвушки, которая была въ тайной связи съ ученикомъ.

Родители возмутились, что ихъ дочери дали роль безнравственной дѣвицы, хотя въ самой роли ничего нескромнаго не было. Папà Шелиховъ разлетѣлся на репетицію, наговорилъ при всѣхъ дерзостей главному режиссеру; тотъ молча и спокойно его выслушалъ и подалъ рапортъ о взысканіи штрафа за дерзкія выраженія. Кончилось тѣмъ, что Шелихову сейчасъ же взяли со сцены.

Директоръ отнесся равнодушно: Шелихова была не изъ красивыхъ. Режиссеръ уговорилъ взять роль Н. В. Самойлову съ условіемъ на афишѣ напечатать противъ дѣйствующихъ лицъ: «тайно обвѣнчанная», и вышло комильфотно. Впослѣдствіи Шелиховъ-отецъ укорялъ брата: «Не грѣхъ-бы вамъ, Николай Ивановичъ, для дочери моей то же въ афишѣ поставить».

Сестра явилась въ первый разъ играть въ Петербургъ и имѣла большой успѣхъ. Мужъ ея игралъ свою лучшую роль Скалозуба. Безъ исторіи, конечно, не обошлось. Переписка шла черезъ брата, и они какъ то не договорились. Орловы хотѣли полный бенефисъ, а имъ выдали полъбенефиса. Они обидѣлись и не взяли ничего. Это положило начало ихъ непріязненнымъ отношеніямъ съ Гедеоновымъ, который впослѣдствіи сдѣлался директоромъ московскаго театра.

Перехожу къ мужскому персоналу.

Преобладавшій трагическій репертуаръ выдвинулъ В. А. Каратыгина. Какъ я ни была молода, но, кромѣ 2-хъ ролей—Людовика XI и Велизарія, онъ мнѣ ни въ чемъ не нравился: кричалъ, неистовствовалъ, даже публику пріучилъ къ крику. Въ Гамлетѣ, Чацкомъ, даже Карлѣ Моорѣ онъ производилъ непріятное впечатлѣніе. Одинъ разъ, не помню въ какой пьесѣ, публика была холодна. Каратыгинъ при мнѣ сказалъ за кулисами: «Что они тамъ спятъ? Надо разбудить ихъ» и слѣдующій актъ такъ оралъ, что публика встрепенулась.

Главные его поклонники были лисьи шубы, т. е. публика въ лисахъ, сидѣвшая на мѣстахъ за креслами. Онъ, какъ и жена его, держалъ себя гордо, съ артистами знакомства не водилъ и своего званія актерскаго стыдился. Когда Каратыгины уѣзжали за границу, въ газетахъ печаталось объ отъѣздѣ не актера Каратыгина, а коллежскаго регистратора Каратыгина съ супругой. Братъ Каратыгина, П. А., игралъ сначала любовниковъ. Онъ былъ очень красивъ, высокаго роста съ прекрасными голубыми глазами. Черный фракъ и голубая лента черезъ плечо очень шли къ нему. Потомъ онъ перешелъ на роли комиковъ. Въ то время комическія роли считались самыми легкими: это называлось «дураковъ представлять». Онъ бранилъ Гоголя и называлъ его грязнымъ писателемъ. Припоминаю здѣсь одну бесѣду съ нимъ, происшедшую уже много позднѣе. Кстати скажу, что П. А. писалъ и переводилъ пьесы и былъ такъ остроуменъ, что его каламбуры ходили по городу. Мы, молодые, считали его за самаго образованнаго изъ всей театральной братіи.

Такъ вотъ однажды, во время антракта, онъ беретъ меня подъ руку, подводитъ къ одной декораціи (сцена представляла сельскій пейзажъ) и спрашиваетъ:

— Что это изображаетъ?

— Навозъ,—отвѣчаю.

— И вы не плачете?

— О чемъ?

— Это не напоминаетъ вамъ вашего Гоголя?

И прочелъ цѣлую диссертацію на тему о томъ, что сцена должна воспроизводить только изящное. Очень умно говорилъ, я не умѣла бы ему прекословить. Даже Мартыновъ говорилъ:

— Какъ я могъ не вѣрить ему? Я соглашался съ его сужденіями, а на сценѣ инстинктивно исполнялъ дѣло Гоголя.

Это мнѣ передалъ потомъ Островскій.

А. Е. Мартынова я видала вскорѣ по пріѣздѣ въ Петербургъ у Воронцова онъ ходилъ къ нему занимать деньги.

Мартыновъ былъ совсѣмъ еще молодой человѣкъ, не особенно красивый, но очень симпатичный, съ выразительными большими сѣрыми глазами, стройный и очень ловкій. Воспитывался онъ въ театральной школѣ и готовился въ балетъ. Почему онъ перешелъ въ драму,—не знаю, но въ это время онъ уже пользовался извѣстностью и считался первымъ сюжетомъ на комическое амплуа.

Своимъ актерскимъ жалованьемъ Мартыновъ содержалъ большую семью (отца, мать, брата и двухъ сестеръ) и отдавалъ ей весь свой заработокъ. Жили они очень бѣдно.

У насъ дома разсказывали, что какъ-то, собравшись съ силами, Мартыновъ соорудилъ себѣ новую пару платья. Лежала она на стулѣ, прикрытая платочкомъ, значитъ, и комода не было. Отцу его понадобились деньги, онъ взялъ платье и потихоньку отъ сына заложилъ его.

Когда Ал. Ев. узналъ объ этомъ, онъ вскипѣлъ гнѣвомъ. Отъ природы онъ былъ деликатный и кроткій, но тутъ вспылилъ и наговорилъ отцу дерзостей. Тотъ повелъ его на Съѣзжую высѣчь за непочтеніе къ родителю. Такъ ужъ квартальный самъ сталъ усовѣщивать отца.

— Что ты дѣлаешь, безумный? Вѣдь, это твой кормилецъ, поилецъ. И тебѣ не жалко срамить его?

Какъ ужъ они тамъ поладили—только Мартынова не высѣкли. Въ это время актеръ комикъ не имѣлъ такого высокаго значенія, какъ теперь. Поговаривали: «Эка невидаль, дураковъ то играть! Это легко»!

Къ тому же Мартыновъ былъ неразговорчивъ и скроменъ, а потому въ закулисномъ мірѣ его считали за дурака и звали Мартышей или Тупорыломъ. Въ это время благодѣтельная дирекція положила актерамъ разовые. Сколько получали прочіе, я не знаю, а Максимову и Мартынову дали по 1 р. 50 к.

Для водевиля Скриба «Женщина» нужна была живая кошка на сцену, за нее тоже платили 1 р. 50 к. Нâдъ Мартыновымъ смѣялись: «Какой же ты актеръ? Наравнѣ съ кошкой получаешь»! И трепали же бѣднаго Мартынова на пустяки! Онъ въ одинъ вечеръ играетъ бывало въ 6 дурацкихъ водевиляхъ, что можно удостовѣрить афишами 40-хъ годовъ. Или написали для него водевиль (названія не помню), въ которомъ Мартыновъ, загримированный толстымъ старикомъ, проваливается въ садовую кадку, причемъ наружу остается одна голова, и поетъ въ такомъ положеніи арію отрубленной головы изъ «Руслана и Людмилы», которую въ настоящей оперѣ пѣли 40 хористовъ. Онъ одинъ долженъ былъ орать, что есть силы, а сила тогда еще не была потеряна и публика въ восторгѣ, что онъ такъ надсаживается.

Пилъ онъ тогда горькую и отъ театральной безтолковщины и отъ семейныхъ непріятностей. Это не мѣшало ему, однако, совершенно безсознательно, создавать типичныя роли. Помню шелъ водевиль «Гуляки въ Палюстровѣ». Мартынова привезли въ театръ въ безсознательномъ состояніи. Роли онъ въ глаза не видѣлъ. Когда его вытрезвили, онъ приказалъ себѣ подать только трубку и велѣлъ суфлеру не торопясь подсказывать роль, а самъ въ это время покуривалъ. Вышло естественно, натурально, и типъ чиновника, котораго онъ долженъ былъ играть, получился великолѣпный.

Разъ мой братъ (главный режиссеръ) далъ ему въ свой бенефисъ драматическую роль и говорилъ:

— Какъ-то Мартыша справится? Боюсь, что публика будетъ смѣяться.

Такъ и вышло.

Онъ игралъ театральнаго ламповщика, сестра котораго, актриса, умираетъ на сценѣ, играя роль Корделіи. Я видѣла отчаяніе Мартынова, видѣла настоящія слезы на его лицѣ. Но наша дикая публика хохотала, потому что не привыкла видѣть комика въ драматическомъ положеніи. Мнѣ было безконечно жаль Мартынова и досадно на публику.

Насмѣхались надъ нимъ постоянно и товарищи, хотя и любили его. Удалось Мартынову еще сыграть драматическую роль Кащея въ пьесѣ того же названія и произвести полный фуроръ. Публика была въ восторгѣ, эффектъ страшный. По окончаніи пьесы П. И. Григорьевъ при мнѣ выговаривалъ ему:

— Что у тебя за страсть, Саша, лѣзть куда не надо и браться за чужія роли? Вѣдь, сама судьба назначила тебѣ дураковъ играть, ну и довольствуйся этимъ.

Мартыновъ по обыкновенію мнется на мѣстѣ, улыбается и что-то мычитъ. Что онъ могъ отвѣтить старшему артисту, который былъ его же учителемъ на школьной сценѣ?

Я въ жизни не встрѣчала болѣе скромнаго человѣка! Его, кажется, вполнѣ можно было увѣрить, что онъ дрянь. Онъ былъ всегда серьезенъ, какъ будто задумывался о чемъ-то, и я не помню его ни разговорчивымъ, ни смѣющимся. Кругомъ говорили: «Посмотрите, какое глупое лицо». И это безъ всякой ѣдкости, а просто, таковы были милыя шутки того времени. Въ глазахъ дирекціи Мартыновъ тоже особенной роли не игралъ.

Мнѣ кажется, Мартыновъ никогда не имѣлъ бы серьезнаго значенія, если бы не появилась оригинальная русская драма. Но вотъ въ 50-хъ годахъ повѣяло новое вѣяніе, воспрянула литература, и Мартыновъ попалъ на должный пьедесталъ. Явилась у насъ развитая молодежь,—Чернышевъ написалъ «Отецъ семейства», «Не въ деньгахъ счастье». Явился Потѣхинъ съ пьесой «Чужое добро въ прокъ нейдетъ». Тутъ только публика повѣрила въ талантъ Мартынова и оцѣнила его. Но больше всего поднялъ Мартынова въ общественномъ мнѣніи Тургеневъ, который проѣздомъ въ Петербургѣ видѣлъ его въ какой-то драматической роли. Тургеневъ пришелъ въ уборную благодарить его. Съ этихъ поръ вся литература и, конечно, публика смотрѣли на Мартынова, какъ на первое свѣтило. У него стали собираться литераторы и самое образованное общество того времени.

Онъ самъ нравственно воскресъ, талантъ его развернулся вполнѣ, онъ былъ наверху своей славы. Окладъ сталъ получать очень хорошій по тому времени, 35 р. разовыхъ и получилъ разрѣшеніе играть безъ очереди. По этому поводу Мартыновъ самъ говорилъ:

— Еслибъ не Вася (Самойловъ), развѣ бы я посмѣлъ просить прибавку? Имѣя семью на рукахъ, такъ бы и умеръ на старомъ содержаніи.

Но здоровье его уже было загублено, чахотка подкрадывалась къ нему, и онъ замѣтно угасалъ. Семейная жизнь и долги отъ безалабернаго веденія хозяйства убивали его. Передъ начальствомъ онъ по-прежнему робѣлъ и былъ забитъ, какъ и многіе въ тѣ жестокія времена.

— Я его боюсь (начальства). Для публики я, можетъ, и большой человѣкъ, а передъ нимъ я маленькій.

Онъ не переставалъ пить, наконецъ опасно заболѣлъ и на лѣто уѣхалъ за границу. Зимой Мартыновъ снова появился въ «Кречинскомъ». Подобнаго грима я въ жизни не видывала! Такой стонъ стоялъ въ театрѣ, что я должна была выйти изъ ложи, со мной сдѣлалась истерика. Эту зиму и начальство стало къ нему относиться съ уваженіемъ, словно на краю могилы сжалились надъ нимъ: ему предоставлено было право играть водевили когда угодно. Но ему было необходимо играть, какъ можно чаще, чтобы брать свои 35 рублевки. Одинъ спектакль онъ игралъ сильную роль, другой для отдыха—водевильчикъ. Нуждался Мартыновъ всю жизнь, зарабатывалъ онъ много, а все недоставало. Семья состояла уже изъ 5-ти человѣкъ, а дѣтей своихъ онъ обожалъ. Лѣтомъ, вмѣсто того чтобы отдохнуть, опять поѣхать за границу, онъ отправился играть въ провинцію.

Послѣдній разъ я видѣла его въ Москвѣ. Онъ пріѣхалъ полубольной, дѣлалъ сборы, и публика какъ бы чувствовала, что въ послѣдній разъ любуется имъ.

Не могу забыть его игры въ пьесѣ «Чужое добро въ прокъ нейдетъ». Роль большая, сильная. Къ концу онъ такъ ослабѣлъ, что въ послѣдней сценѣ съ топоромъ только размахивалъ имъ и не могъ издать никакого звука: легкихъ почти уже не было. И этотъ-то угасающій труженикъ ѣхалъ зарабатывать деньги для своей семьи!

Покончивъ условленныя представленія, Мартыновъ на одинъ день съѣздилъ въ Петербургъ взглянуть на нѣжно любимыхъ имъ дѣтей.

Потомъ уѣхалъ съ Островскимъ въ провинцію, гдѣ и покончилъ свое земное поприще. Тѣло его везли въ Петербургъ черезъ Москву. Всю дорогу отъ Харькова до Москвы гробъ ѣхалъ на дрогахъ, покрытый чернымъ покрываломъ съ нашитымъ крестомъ. Въ Курскѣ, Орлѣ выходили артисты, уже знавшіе о его кончинѣ, и служили по немъ панихиды. Когда только везли черезъ Москву, артисты устроили панихиды въ Донскомъ монастырѣ. Балдахинъ и гробъ были убраны цвѣтами. На другой день послѣ заупокойной обѣдни мы проводили его до желѣзной дороги, а я поѣхала съ тѣломъ въ Петербургъ.

Привезли его туда уже поздно вечеромъ, когда было совсѣмъ темно. Кромѣ артистовъ, народу было множество, всѣхъ сословій. Когда процессія вышла на Невскій, въ толпѣ послышался какой-то гулъ. Хотѣлось кричать, но что? Слышались только возгласы: «честь и слава! честь и слава»! На другой день во время похоронъ что было! Не мнѣ это описать! Нести гробъ по тяжести отъ церкви Знаменія до Смоленскаго клидбища было невозможно (поставили на колесницу). Тогда выпрягли лошадей и колесницу повезъ самъ народъ. При мнѣ актеръ Зубровъ обратился къ одному простолюдину, прося его пустить къ колесницѣ, говоря, что онъ уже довольно потрудился отъ самой церкви. А это уже было далеко отъ церкви. Тотъ отвѣтилъ: «отъ церкви и до могилы не уступлю своего мѣста». Если попадались люди, ѣхавшіе на встрѣчу или съ боковыхъ улицъ, кто-бы они ни были, молодежь кричала: «Шапку долой! Мартынова везутъ! Генералъ, шапку долой, Мартынова везутъ»! Мартыновъ, въ жизни робкій, забитый, теперь царилъ надъ толпой. На кладбищѣ, когда опускали въ могилу гробъ его, было общее рыданіе.

Мартыновъ скончался въ 1861 году.

Изъ артистовъ Петербургской труппы 40-хъ годовъ помяну еще перваго jeune premier А. И. Максимова. Это былъ необыкновенно худощавый человѣкъ, съ прекрасными голубыми глазами, римскимъ носомъ, сильными голосовыми средствами и заразительной веселостью въ водевиляхъ. Онъ былъ добрѣйшій человѣкъ, котораго всѣ любили, особенно гвардейцы, съ которыми онъ покучивалъ до чортиковъ. Помню, при мнѣ онъ разсказывалъ: лежитъ онъ разъ въ постели больной послѣ сильнаго кутежа въ полномъ сознаніи и не спитъ и видитъ, какъ изъ всѣхъ щелей лѣзутъ маленькіе чортики. Впослѣдствіи онъ сдѣлался очень богомольнымъ, любилъ частенько ѣздить къ Деревеницкій монастырь, гдѣ и похороненъ. Ѣздилъ онъ туда съ нѣсколькими ящиками вина и поилъ монаховъ. Выстроитъ ихъ въ шеренгу и командуетъ ими. Его тамъ обожали. Разумѣется, и денегъ тамъ давалось много.

Всегда онъ оставался веселъ и добродушенъ: придетъ, пошумитъ, поболтаетъ, разсмѣшитъ. Бывало, играя новую роль, дрожитъ передъ выходомъ. Онъ успокаиваетъ такимъ образомъ: «Полноте, голубчикъ, чего бояться? Кого? Помните, что передъ вами огородъ съ капустой. И не робейте». Въ послѣднiй разъ я его видѣла во время похоронъ Мартынова. Онъ уже былъ тогда совсѣмъ боленъ и не выѣзжалъ изъ дому. Теплая, хорошая была душа!

П. Г. Григорьевъ владѣлъ неподражаемо купеческимъ жаргономъ. Представляя купцовъ въ каррикатурномъ видѣ, Григорьевъ позволялъ себѣ разные разговоры на злобы дня. Публика, ради его импровизацiй, осаждала театръ. Государь Николай Павловичъ тоже часто смотрѣлъ водевиль «Ложа 1-го яруса», въ которомъ Григорьевъ имѣлъ наибольшiй успѣхъ. Одинъ разъ Григорьевъ увлекся; не помню, сидѣлъ-ли на гауптвахтѣ или получилъ только нахлобучку.

Въ то время отстроенъ былъ Зимнiй дворецъ послѣ пожара. Постройка произведена была быстро, въ награду даны серебряныя медали строителямъ, всѣмъ до послѣдняго рабочаго. Въ этотъ вечеръ П. Г. появился на сценѣ въ сибиркѣ и съ медалью. Разсказывая, острилъ, по обыкновенiю, наконецъ собесѣдникъ спрашиваетъ его: «А позвольте узнать, за что это вы медаль получили?—А это насъ наградили за то, что мы мусоръ изъ Зимняго дворца вывозили». Ему приказано было замѣтить, чтобъ онъ впередъ говорилъ, но не заговаривался. Когда появился Островскiй, Григорьевъ успѣлъ сыграть только одну серьезную роль Русанова въ комедiи «Не въ свои сани не садись» и отошелъ въ вѣчность.

Припоминаю еще по поводу постановки «Женитьбы» Гоголя супруговъ Сосницкихъ. Онъ имѣлъ аристократическiя манеры и былъ прекрасенъ въ роляхъ старыхъ баръ, но Кочкарева сыгралъ очень плохо. Его жена играла невѣсту, говорила жеманнымъ тономъ. Вся пьеса показалась очень скучной и провалилась въ первое представленiе. Я не узнала ея, когда увидала въ Москвѣ: точно пьесу съ иностранной сцены пересадили на родную.

Я попала на сцену какъ будто невзначай. Какъ-то разъ братъ пришелъ во время урока французскаго языка и далъ мнѣ докончить переводъ комедіи Скриба «Братъ и сестра», начатый П. С. Федоровымъ и не оконченный имъ по болѣзни. При этомъ братъ обѣщалъ въ награду дать мнѣ въ этой пьесѣ маленькую роль. Мнѣ было въ то время пятнадцать лѣтъ. Я перевела и получила роль Фанни, очень рѣзвой дѣвушки. Всѣ боялись, что я оробѣю, въ особенности Солодовниковъ. Онъ до того разошелся, что вынулъ свои золотые часы,— онъ носилъ маленькіе—сказалъ «Если ты не оробѣешь, эти часы твои».

Братъ тоже побаивался, вѣроятно, судя по себѣ: онъ былъ красивый и талантливый и вышелъ-бы навѣрно недурной актеръ, но на сценѣ ужасно робѣлъ и терялся. Поднялся занавѣсъ. Я сидѣла ужъ на сценѣ и начинала пьесу совершенно спокойно, разговаривая, какъ дома. Роль моя состояла въ томъ, что я пикировалась со старшей сестрой, которую играла Гринева. Выходило у меня очень живо и бойко. Въ афишахъ не стояло никакого дебюта, а просто значилось: «дѣвица Куликова». Потомъ разсказывали, что я произвела впечатлѣніе своей простотой, рѣзвостью и непринужденностью. Похваламъ не было конца. По окончаніи пьесы Федоровъ (впослѣдствіи директоръ театральной школы и завѣдующій репертуаромъ), какъ переводчикъ пьесы, принесъ мнѣ конфектъ, а Солодовниковъ воскликнулъ: «Часы-то придется, видно, отдать»! Присутствовавшій при этомъ актеръ П. И. Григорьевъ сказалъ на это: «Да развѣ съ такими можно держать пари? Въ 15 лѣтъ еще не понимаютъ артистической работы»... Передъ этимъ выходомъ на сцену я все говорила брату, что меня будутъ ругать въ газетахъ, такъ какъ знала, что братъ со всѣми въ ссорѣ; тогда онъ разошелся съ Краевскимъ и Панаевымъ, а Бѣлинскаго постоянно ругалъ. Вдругъ читаю,—не помню, въ Литературной газетѣ или въ Литературныхъ Прибавленіяхъ чудесный отзывъ, въ которомъ выражалась надежда, что я современемъ буду Асенковой (знаменитая актриса 30-хъ годовъ). Я даже заплакала отъ радости. Оказалось, писалъ Некрасовъ. Стыдно вспомнить: когда братъ спросилъ меня: «знаешь-ли кто про тебя написалъ и указалъ на Некрасова, сидѣвшаго тутъ-же и глядѣвшаго на меня ласковыми глазами, я сдѣлала кислую мину и протянула: «Ну?»... Я была разочарована и считала себя обиженной, что про меня писало такое ничтожество.

Николай Алексѣевичъ Некрасовъ въ то время бывалъ у насъ нерѣдко. Братъ давалъ ему работу, переводъ и передѣлку пьесъ. Онъ писалъ еще подъ фамиліей Перепельскаго. Помню, по порученію брата, онъ переводилъ «Материнское благословеніе», при чемъ пьесу ему пришлось передѣлывать, такъ какъ одна изъ сестеръ была кокетка, чего по тѣмъ временамъ не полагалось. Некрасову тогда плохо приходилось. За стихи платили мало, да и выходили исторіи изъ за нихъ. Такъ, послѣ извѣстной колыбельной пѣсни его призвалъ къ себѣ Дуббельтъ, тотъ самый благодѣтельный старичокъ, о которомъ я уже упоминала, и много кричалъ, какъ Некрасовъ смѣетъ нападать на чиновниковъ и дворянъ. Некрасовъ приходилъ къ брату и самъ разсказывалъ.

Мнѣ горько и стыдно вспомнить, что мы съ маменькой прозвали его «несчастнымъ»

— Кто тамъ пришелъ, бывало, спроситъ маменька, «несчастный»? И потомъ обратится къ нему.

— Небось ѣсть хотите?

— Позвольте.

— Акулина, подай ему, что отъ обѣда осталось.

Особенно жалкимъ выглядѣлъ Некрасовъ въ холодное время. Очень блѣденъ, одѣтъ плохо, все какъ-то дрожалъ и пожимался. Руки у него были голыя, красныя, бѣлья не было видно, но шею обертывалъ онъ краснымъ вязанымъ шарфомъ, очень изорваннымъ. Разъ я имѣла нахальство спросить его:

— Вы зачѣмъ такой рваный шарфъ надѣли?

Онъ окинулъ меня сердитымъ взглядомъ и рѣзко отвѣтилъ:

— Этотъ шарфъ вязала моя мать.

Я сконфузилась. Потомъ онъ исчезъ отъ насъ и больше въ жизни я съ нимъ не встрѣчалась. Братъ говаривалъ, что Некрасовъ забылъ нашу хлѣбъ-соль. Но отъ такого гостепріимства подавиться можно.

Кромѣ Некрасова, бывало у брата много извѣстностей того времени: Полевой, Кукольникъ, Ободовскій, Висковатовъ, Марковъ, Федоровъ Зотовъ и генералъ Скобелевъ (дѣдъ извѣстнаго героя). О послѣднемъ считаю нужнымъ сказать нѣсколько словъ. Онъ былъ изъ крестьянъ, не сдаточникъ, въ 12 году отличился, лишился руки и произведенъ въ офицеры. Въ мое время онъ былъ комендантомъ Петропавловской крѣпости, писалъ патріотическія пьесы и потому велъ знакомство съ литераторами. Извѣстно, что, встрѣтившись какъ-то съ Бѣлинскимъ, онъ сказалъ: «скоро-ли къ намъ, я для васъ тепленькій казематъ приготовилъ».

Всѣ знакомые брата послѣ моего перваго спектакля (братъ и сестра), стали совѣтовать ему отдать меня на сцену. Братъ согласился и далъ мнѣ для второго дебюта «Парашу Сибирячку». Въ это время были въ Петербургѣ Рѣпина съ Верстовскимъ. Она и братъ проходили со мной роль. Братъ меня сильно муштровалъ, сердился и кричалъ. Я ничего не сознавала и играла, какъ во снѣ. Помню только, что послѣ перваго акта, гдѣ происходитъ нѣмое прощаніе съ родителями, Гедеоновъ пришелъ въ уборную весь въ слезахъ, цѣловалъ меня, хвалилъ, и я была тутъ же зачислена на сцену за 200 р. серебромъ,—въ то время очень хорошее содержаніе. Это было 16 февраля 1843 года.

За Парашу меня не хвалили и не бранили, но общее мнѣніе было таково, что ростъ у меня маленькій, что въ драму меня выпускать не слѣдуетъ. Тогда считалось, что для драмы нужна актриса высокаго роста и съ крупными глазами, чтобы сразу видно было, что драматическая. Братъ же, видимо, сознавалъ, что далъ мнѣ роль не подъ силу, хотя по внѣшности она и подходила. Братъ не понималъ моего дарованія—говорить на сценѣ просто и естественно, какъ дома. Онъ особенно хлопоталъ, чтобы я пѣла. Голосокъ же у меня былъ маленькій, къ тому же я страдала отъ недостатка слуха и потому страшно робѣла, когда мнѣ доставалась роль съ пѣніемъ.

Къ тому же во все мое первое пребываніе на петербургской сценѣ я ничего не слыхала о театральномъ искусствѣ. Правда, возили меня учиться нѣкоторымъ ролямъ къ Сосницкому. Онъ былъ современникъ М. С. Щепкина, но какъ далекъ отъ него въ пониманіи и отношеніи къ драматическому искусству! Сосницкій училъ съ голоса, а я на это была безтолкова, благодаря своему плохому слуху. Бывало, Машенька Шелихова, съ которой мы у него вмѣстѣ учились, сейчасъ повторитъ фразку въ его тонъ, а я все по своему. И онъ очень сердился на меня за мою непонятливость. Учила еще А. М. Каратыгина, спасибо ей, она запрещала во время репетиціи имѣть въ рукахъ что-нибудь: ни носового платка, ни перчатки. По непривычкѣ къ сценѣ, главное затрудненіе состоитъ въ томъ, что не знаешь, куда руки дѣвать, и стараешься что-нибудь имѣть въ рукахъ.

Братъ говорилъ мнѣ только:

— Получивъ новую роль, ищи, гдѣ эффектное мѣсто, на него и напирай. Когда говоришь о любви, смотри въ кресла на одного: кто бы онъ ни былъ,—съ ума сойдетъ!

Впрочемъ братъ и маменька мало обращали вниманія на мои сценическія дѣла, а все боялись за сердечныя. За мной ухаживали, и маменька всегда бывала въ волненіи, если я разговаривала съ мужчиной. А братъ прямо преслѣдовалъ за мою веселость и охоту болтать съ актерами. Припомню такой случай: какъ-то я играла съ актеромъ Смирновымъ въ пьесѣ «Правда—лучшій другъ царю». На сценѣ говорятъ, что царь Петръ ѣдетъ. Смирновъ съ энтузіазмомъ бросается на сцену и восклицаетъ: «Я увижу Петра!» А я ни съ того ни съ сего брякнула: «Экъ, обрадовался!» да такъ громко, что въ заднихъ рядахъ было слышно. Когда опустили занавѣсъ, братъ пришелъ на сцену и при всѣхъ отщелкалъ меня по носу. Мнѣ было, тогда 16 лѣтъ, я пикнуть не смѣла въ отвѣтъ, но любовь къ брату съ того дня какъ будто исчезла.

# ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Переводъ на Московскую сцену; первый дебютъ 18 августа 1845 г.; Московскій Малый Театръ 1840-хъ годовъ: М. С. Щепкинъ. П. С. Мочаловъ, И. П. Самаринъ, П. М. Садовскій, Л. Л. Леонидовъ, А. А. Бантышевъ, Б. И. Живокини, Д. Т. Ленскій, П. И. Орлова. выходъ ея изъ труппы, театральные порядки.

Въ 1844 г. братъ женился на московской актрисѣ Сабуровой, дочери талантливаго А. Т. Сабурова. Она дебютировала въ Петербургѣ, особеннаго успѣха не имѣла и скоро оставила сцену, посвятивъ себя семейной жизни.

Маменька уѣхала въ Москву. Съ невѣсткой я не сошлась, и мои отношенія съ братомъ сильно измѣнились. Жизнь у него стала тягостной.

Не знаю, жаловалась ли я въ Москву, но стали поговаривать, чтобы меня отправить туда. Къ тому же играла я въ то время мало, ролей хорошихъ не давали, и я была въ загонѣ. Театромъ я не интересовалась, а роли учить лѣнилась. Написалъ для меня Чернышевъ «Барышня на Черной рѣчкѣ», но должно быть ерунда: я ее совсѣмъ не помню, хотя много хлопали и принимали хорошо. Братъ меня бранилъ за эту роль, говорилъ, что я не умѣла ее исполнить, какъ надо.

На петербургской сценѣ мнѣ положительно нечего было дѣлать, но Гедеоновъ и слышать не хотѣлъ о моемъ переводѣ. Онъ вызвалъ меня къ себѣ и, имѣя въ виду мое счастье, сталъ уговаривать идти на содержаніе къ К. В. Дуббельту. Я сказала, что не желаю. Тогда, смѣясь и шутя, онъ предложилъ идти на содержаніе къ нему. Я отказалась и настаивала на отъѣздѣ, тѣмъ болѣе, что и папенька за мной пріѣхалъ. Тогда братъ пустился на хитрость. Одинъ разъ я сидѣла въ ложѣ съ невѣсткой и Владиміромъ Зотовымъ (моимъ поклонникомъ) и весь вечеръ болтала и смѣялась съ нимъ. Я видѣла, какъ братъ вошелъ въ директорскую ложу противъ насъ и говорилъ ему что-то, указывая на насъ. На другой день братъ объявилъ, что Гедеоновъ отпускаетъ меня въ Москву. Оказывается, братъ увѣрилъ Гедеонова, что я влюблена въ Зотова и хочу идти за него замужъ.

Гедеоновъ нашелъ, что замужъ мнѣ еще рано и отпустилъ (отъ грѣха)! Мы съ папенькой покатили въ мальпостѣ.

Пріѣхала я въ Москву прямо къ сестрѣ и у нея поселилась. Родители жили отдѣльно въ маленькой квартиркѣ съ бѣдной обстановкой на Срѣтенкѣ у Троицы на Листахъ, въ домѣ просвирни. Нельзя умолчать объ оригинальномъ священникѣ этого прихода. Приходъ изъ лучшихъ, кругомъ торговый людъ. Священникъ, женатый на сестрѣ митрополита Филарета, былъ необыкновенный самодуръ. Филаретъ грозилъ отнять у него приходъ и сослать въ бѣдное село. «Ссылай, мнѣ что? Твоя же сестра будетъ въ лаптяхъ ходить». Подобныхъ анекдотовъ про него ходило пропасть. При мнѣ было, что онъ всенощную началъ, вмѣсто 6-ти часовъ, въ девять. Когда Филаретъ выѣзжалъ отъ себя, съ Троицкаго подворья, въ церквахъ, мимо которыхъ онъ ѣхалъ, должны были звонить въ колокола. Преосвященный замѣтилъ, что у Троицы на Листахъ не звонили, прислалъ спросить: отчего? Священникъ послалъ такой отвѣтъ: «Скажи, что у меня дьячекъ звонить не умѣетъ».—«Такъ скажи, чтобъ выучилъ», снова приказываетъ Филаретъ. Вдругъ въ одинъ прекрасный день, ни съ того ни съ сего звонъ у Троицы на Листахъ. Филаретъ присылаетъ спросить, что это значитъ?— «Скажите, что учу дьяка звонить, самъ же велѣлъ». И все это сходило ему съ рукъ, какъ зятю св. отца. Маменька пришла къ нему на исповѣдь великимъ постомъ. Извѣстно, съ какимъ страхомъ и трепетомъ приступаютъ къ такому таинству. «А гдѣ говѣла прошлый годъ?»—«Въ Петербургѣ, батюшка».—«Ну и ступай опять туда, а я не стану исповѣдовать». Насилу маменька со слезами умолила его, чтобы не прогонялъ ее. Во время причастія: «пріобщается раба... Агафья, стараго дьякона кухарка». Хохотъ въ церкви.

Дебютировала я 18 августа 1745 года въ комедіи «Вѣчная любовь». Второй дебютъ «Женатый проказникъ» и «Новички въ любви», обѣ, конечно, съ французскаго. Успѣхъ былъ полный. Сцена Московскаго Малаго театра подходила къ моимъ средствамъ, и я была наверху блаженства.

Гедеоновъ былъ въ то время въ Москвѣ и тотчасъ далъ мнѣ прибавку въ 100 р. Я стала получать 300 р.—1050 р. на ассигнаціи. Мои театральныя дѣла пошли очень хорошо: играла я много, безъ всякаго труда, и пользовалась большимъ успѣхомъ, особенно среди студентовъ. Бывало, за роль Лизы въ «Горе отъ ума» вызываютъ безъ конца, наравнѣ со Щепкинымъ. Верстовскій махнетъ изъ ложи, чтобы начиналъ оркестръ. А студенты пуще стулья ломаютъ. Впечатлѣнія молодости сильны и не всегда справедливы.

Изъ московской труппы того времени съ чувствомъ горячей благодарности и глубокаго уваженія вспоминаю я Михаила Семеновича Щепкина. Если есть во мнѣ что хорошаго, я всѣмъ обязана ему, его прямому, честному взгляду на жизнь.

Въ его домъ я попала еще дѣвочкой лѣтъ 7—8, въ концѣ 30-хъ годовъ, и постоянно гостила въ его семьѣ. Изъ дѣтскихъ воспоминаній осталось у меня: его собственный домъ у Спаса на Пескахъ на Садовой, съ большимъ дворомъ и садомъ; огромная семья, состоявшая изъ старушки матери, жены, семерыхъ дѣтей; трехъ сестеръ (одна изъ нихъ вдова съ взрослой дочерью) и брата, недавно умершаго. Кромѣ родни, у него жили: вдова актера Барсова, которому Щепкинъ считалъ себя обязаннымъ своей сценической карьерой,—пять человѣкъ дѣтей Барсова, бѣдная дѣвица Татьяна Михайловна Оралова, парикмахеръ Пантелей Ивановичъ, вывезенный Мих. Сем. съ его стороны, и какой то параличный старичокъ, который имѣлъ особую комнату и нѣсколько лѣтъ не вставалъ съ постели. Не помню по имени и кто онъ былъ такой. На мой дѣтскій вопросъ, за что за нимъ такъ ухаживаютъ, получила въ отвѣтъ, что онъ всѣхъ дѣтей грамотѣ даромъ училъ. Въ послѣднее время у Мих. Сем. имѣла пріютъ Мар. Степан. Мочалова-Франціева, сестра Павла Степановича, бывшая трагическая актриса. Я ее на сценѣ ужъ не застала: она рано оставила сцену и вышла замужъ. Это была сѣдая старушка, высокаго роста съ большими черными глазами. Портретъ ея въ молодости работы Тропинина находится въ Третьяковской галлереѣ. Домъ былъ полонъ жизни. За столъ садилось каждодневно не менѣе двадцати человѣкъ; постоянно были посторонніе. Иногда по вечерамъ самъ М. С. игралъ съ дѣтьми въ бабки. Въ то время не принято было жить на дачѣ; поэтому лѣтомъ часто составлялись поѣздки съ кушаньемъ и самоваромъ по окрестностямъ Москвы. Молодежь пѣшкомъ, а старушки и мы, ребятки, въ коляскѣ. Больше одной коляски не помню: ужъ очень запечатлѣлось въ памяти идущее пѣшкомъ цѣлое народонаселеніе. Хорошо было, весело, просто!

Не могу безъ умиленія вспомнить, какъ бывало за мной приходила добрѣйшая Татьяна Михайловна; зимой съ дровешками, а лѣтомъ съ небольшой ручной телѣжкой, въ которой бѣлье возятъ полоскать на рѣчку. Посадитъ въ эти милые экипажи, да такъ и везетъ по стогнамъ столицы, съ Петровскаго бульвара къ Спасу на Пески. Мыслима-ли эта простота въ наше время? На извозчиковъ тратить считалось лишнимъ расходомъ. Въ семьѣ Щепкиныхъ я чувствовала себя очень хорошо: всѣ были ласковы. ни крику, ни брани. Нашалишь, стараются довести до сознанія вины, а не бранятъ. Отучали отъ лжи, но тоже лаской, безъ крику. И со всѣмъ этимъ мнѣ пришлось разстаться, какъ только сестра моя вышла за Орлова. Дворянинъ Орловъ не терпѣлъ М. С., вышедшаго изъ крѣпостныхъ, считалъ его общество для меня неподходящимъ, и меня къ Щепкинымъ уже больше не пускали, но мое теплое чувство къ этой семьѣ оставалось живымъ.

Когда въ 1845 г. я поступила на московскую сцену, мои отношенія къ М. С. возобновились, хотя мои старшіе по прежнему не находили удобнымъ пускать меня въ его домъ. гдѣ было много молодежи.

Одинъ только разъ я была съ маменькой у него на именинахъ. Видѣла Герцена, Грановскаго, Кетчера, Вячеслава и Евгенія Якушкиныхъ. Мнѣ было интересно съ ними и весело съ сыновьями М. С., моими товарищами дѣтства. Но маменька скучала въ этомъ обществѣ. Отношенія не наладились. и меня снова перестали пускать къ М. С.

Видалась я съ нимъ въ театрѣ и теперь только сознательно оцѣнила и поняла, что значитъ серьезно относиться къ искусству. Онъ очень слѣдилъ за мной и много со мной разговаривалъ на репетиціяхъ, а въ спектаклѣ... и не подходи. Онъ священнодѣйствовалъ. Весь въ огнѣ, потъ льетъ градомъ; играя даже водевили, онъ готовился какъ будто къ чему-то страшному. Конечно, онъ былъ выше, образованнѣе своей среды, но какая скромность! Онъ сознавалъ себя неучемъ, внимательно выслушивалъ мнѣніе, каждаго, хотя бы студента. Никогда не возносился и въ другихъ преслѣдовалъ самомнѣніе до жестокости. Помню, въ Москвѣ открылась новая фотографія. Артистовъ просили сняться. Въ это время игралась съ большимъ успѣхомъ «Школа женщинъ» Мольера. Приди мнѣ въ голову предложить М. С. сняться въ костюмахъ изъ этой пьесы. Батюшки! Какъ мнѣ за это досталось! Какое я имѣю право превозноситься, думать, что я хороша! «Прекрасно, я не хороша, ну, вы хороши».

— «И я не хорошъ: однимъ понравился, другимъ нѣтъ». Про «Горе отъ ума» онъ говорилъ: «хвалятъ меня въ Фамусовѣ, а я не баринъ: нѣтъ у меня барской ноты. Вотъ Петя Степановъ, если-бъ не лѣнился, больше меня былъ-бы на мѣстѣ: у него барскія ноты». Сыгравши новую роль, онъ по возвращеніи домой снова бралъ читать ее, чтобы провѣрить, какія были ошибки. Я часто была этому свидѣтельницей, когда по выходѣ замужъ, бывала у него. Гуляя по улицамъ, онъ постоянно думалъ о какой-нибудь роли, забывался иногда и говорилъ вслухъ. На репетицію ѣдемъ, бывало, въ казенной каретѣ. Онъ такъ просто, естественно начнетъ говорить, думаешь, что это онъ мнѣ говоритъ, а оказывается роль читаетъ наизусть, да такъ твердо, слово не пропуститъ. Я не помню никогда въ его рукахъ тетради, къ первой репетиціи онъ уже твердо зналъ роль.

Избави Богъ не знать роли или передавать своими словами: какъ публика и критики могутъ судить о языкѣ автора, если мы будемъ сочинять по своему.

Иногда хотѣлось-бы сократить роль, гдѣ скучно. Бѣда! А ты не читай на сценѣ твою роль, говори... живо... не будетъ скучно. Не хотите потрудиться, все бы вамъ кулачный бой, да бенгальскій огонь, по эффектнѣе, да по легче!.. Бывало, обращаешься къ нему за помощью: какъ это выразить? Онъ не училъ съ голоса, а требовалъ, чтобы сама вдумывалась.

— Научите же, какъ сказать?» — «Этого нельзя. Я скажу, можетъ быть, и хорошо, по своему, а ты можешь сказать еще лучше, тоже по своему: у всякаго человѣка есть манера, присущая только ему».

Каждому, у кого не было честныхъ убѣжденій, въ семьѣ Щепкина было неловко: онъ поневолѣ долженъ былъ испаряться. Солгать, схитрить передъ М. С. было немыслимо... Сейчасъ проникнетъ настоящую мысль и разоблачитъ.

Представляю нѣсколько случаевъ изъ моей жизни; можетъ, теперь это и смѣшно покажется, но тогда для меня это было еще ново, и хорошо ложилось на душу. Спѣшишь разсказать ему про себя что-нибудь хорошее: «Я вотъ какъ сказала или сдѣлала». А онъ:

— А я сегодня умывался.

— Ну такъ что же?

— Ничего.

-- Зачѣмъ вы это говорите?

— Я обязанъ себя въ чистотѣ держать и не хвастаюсь, а ты хвастаешься. Чѣмъ? Ты обязана была такъ поступить. Развѣ Богъ на гадости тебя создалъ?

Еще въ пансіонѣ Эттеръ меня учили: «Когда говоришь съ кѣмъ, надо дѣлать милое лицо, говорить съ улыбкой, особенно привѣтливо». Вѣроятно, эта прелесть во мнѣ въ пересолъ пошла. М. С. нѣсколько разъ обрывалъ меня при многочисленнѣйшемъ обществѣ.

— Не ломайся, матушка, не актрисничай, говори проще.

Помню, какъ я разъ съ апломбомъ повторила замѣчаніе, слышанное мною отъ кого-то въ Петербургѣ, что въ «Горе отъ ума» фразу: «Но мудрено изъ нихъ одинъ скроить, какъ вашъ», должна говорить Софья Павловна, а не Лиза. Лизѣ не слѣдуетъ вмѣшиваться въ разговоръ.

— Маточка, сдѣлай милость, не поправляй ты мнѣ Грибоѣдова: по моему глупому разуму, самое слово скроить принадлежитъ горничной съ Кузнецкаго моста.

— Жизнь дана для наслажденія, скажешь.

— Кто и въ чемъ находитъ наслажденіе? Я, какъ то гуляя набрелъ на свинью, которая лежала по горло въ грязи. Я остановился передъ ней, а она и говоритъ:

— Дуракъ, дуракъ ты не понимаешь, какое это наслажденіе!

— Ахъ, какъ я люблю драматическое искусство! скажешь бывало.

— Врешь, маточка, ты его еще не понимаешь, а ты любишь, что молодежь тебѣ много въ ладоши хлопаетъ. Безкорыстной любви ты еще не знаешь. И правда! Бывало, студенты неистовствуютъ, вызываютъ, такъ весело! А какъ за кулисами начнетъ отдѣлывать Мих. Сем. и другіе артисты показываютъ всѣ промахи и недостатки, чувствуешь, что не велика птица; сознаешь, что не Богъ знаетъ, какой талантъ, а просто молодежь—молодость привѣтствуетъ. М. С. иногда заходилъ въ театръ, хоть и не былъ занятъ, всегда принималъ участіе и дѣлалъ замѣчанія. Онъ намъ внушалъ любовь къ искусству и уваженіе къ публикѣ, не къ массѣ, она добра и безтолкова,—но къ критикѣ и интелигенціи. По его словамъ, онъ своимъ развитіемъ былъ обязанъ дому Аксаковыхъ и разсказывалъ намъ, какъ они подтягивались, зная, что Сергѣй Тимофѣевичъ въ театрѣ. Такъ потомъ и на насъ дѣйствовало присутствіе Николая Христофовича Кетчера и его кружка.

Въ то наивное время казна представлялась чѣмъ-то отвлеченнымъ. чужимъ, что можно обирать безгрѣшно: «она, молъ, матушка, богата».

Мих. Сем. глубоко огорчался лишними расходами по театру и грабежами чиновниковъ въ союзѣ съ подрядчиками.

Онъ разсказывалъ, что, когда пріѣхалъ въ Москву, театральная контора состояла изъ пяти чиновниковъ, кромѣ директора: управляющій конторой, онъ же и распорядитель по репертуару, переводчикъ, онъ же и секретарь, смотритель театра и сборовъ, казначей, другихъ не помню; остальные простые писаря.

Въ то время, о которомъ я говорю, московскій театръ уже былъ подъ управленіемъ петербургской дирекціи. Порядки пошли иные. Уничтожили образцовую школу, гдѣ, какъ я уже говорила, учили такъ, что всякій былъ полезенъ въ дѣлѣ. По уничтоженіи школы пошелъ наплывъ чиновниковъ. Это возмущало Мих. Сем., онъ говорилъ, что гражданскимъ и уголовнымъ законамъ подлежимъ, какъ и всѣ подданные, зачѣмъ же при театрѣ столько чужихъ? Они могутъ другимъ образомъ приносить пользу отечеству, а актеры, оставившіе службу или выпущенные изъ школы, лучше поведутъ свое хозяйство: оно близко ихъ сердцу, они его знаютъ и не поднимутъ руку на свою alma mater.

Попалась и я по поводу грабежа.

Перчатки и обувь казенную намъ позволяли держать дома. Водилось такъ, что по прошествіи нѣкотораго времени свои собственные башмаки или перчатки, порядочно поношенные, отдашь въ контору и требуешь новые. Попадись я на глаза М. С. съ этимъ. Онъ спросилъ:

— Что это, маточка, за старье?

Ты не могла на сценѣ такъ износить обувь.

Я преспокойно отвѣчаю, что ношу казенные башмаки и перчатки внѣ театра. Господи! что это было! Какъ онъ вскипятился, назвалъ меня безсовѣстной, воровкой и пошелъ... и пошелъ... Тутъ и объяснилъ онъ, что такое казна и какія обязанности должны быть гражданина къ отечеству. Случалось мнѣ занимать у него деньги: онъ никогда не отказывалъ, но требовалъ аккуратнаго возвращенія. Въ какой срокъ обѣщала возвратить, чтобъ слово вѣрно было.

Когда у меня пошли дѣти, онъ такъ наставлялъ:

— Старайся дать образованіе, ничего не жалѣй. Не говори дѣтямъ, что не должно дѣлать дурного, потому что Богъ накажетъ: внушай, что Богъ создалъ насъ на хорошее, и во имя разума не слѣдуетъ дѣлать дурного.

Богъ далъ намъ все, чтобъ быть счастливыми. Во многомъ мы сами виноваты. Если горе и неудачи будутъ преслѣдовать тебя, то помни о другихъ, что есть несчастнѣе, которые съ терпѣніемъ несутъ крестъ свой. Но чтобъ понять это, надо любить людей. Люби, люби ихъ. Хотя больше дурныхъ, но какая радость, когда сойдешься съ хорошими. И къ дурнымъ надо относиться съ любовью,— кто знаетъ, что его сдѣлало дурнымъ?

Можетъ, онъ ласки не встрѣчалъ, слова правды ему некому было сказать, Дорогія воспоминанія! Но какъ слабо мое перо, чтобы въ точности выразить, какъ онъ говорилъ.

Болѣло его сердце о крѣпостныхъ. Много у него было разсказовъ. нѣкоторые напечатаны. Отъ него перваго я поняла тяжелое положеніе крѣпостного состоянія. Хотя случалось самой видѣть, какъ ихъ бьютъ, но я не придавала этому значенія, потому что хоть и не была крѣпостная, но воспитывалась подъ сильнымъ битьемъ,—тогда считалось такъ нужно. При воспоминаніи о моемъ дѣтствѣ, ни малѣйшей злобы нѣтъ въ моемъ сердцѣ. Мои родители тоже были крѣпостные, но они не жаловались. По разсказамъ М. С., я узнала другую сторону медали.

Вспоминаю такой случай: былъ М. С. гдѣ-то на водахъ. Встрѣтился тамъ съ двумя генералами: Д. Д. Ахлестышевымъ и Лидерсомъ. М. С. пилъ воды, послѣ прогулки сѣлъ отдохнуть. Генералы подходятъ къ нему, онъ, конечно, всталъ, спрашиваютъ:

— Скажите, М. С., отчего французскій актеръ, хотя бы второклассный, ловокъ и свободенъ на сценѣ, тогда какъ наши, и первоклассные-то, связаны, а вторые, уже Богъ знаетъ что»...

— Это оттого, что я передъ вами всталъ.

— Что это значитъ?

— Я старикъ, усталъ, а не смѣю съ вами сидя разговаривать. А французскій старикъ не постѣснялся бы. Снимите крѣпостное иго, и мы станемъ развязны и свободны.

Осуждали въ М. С. его низкопоклонство. Правда, М. С. страдалъ этимъ порокомъ, но не надо забывать, что онъ самъ вышелъ изъ крѣпостныхъ и, хотя былъ извѣстный артистъ, хорошо понималъ, что находится въ крѣпости у чиновниковъ; въ ихъ рукахъ были и благосостояніе и талантъ его. Примѣръ бѣднаго Мартынова показываетъ, что начальникъ репертуара или режиссеръ могутъ жечь талантъ на медленномъ огнѣ. Чиновникъ передъ талантомъ, что фельдмаршалъ передъ фельдфебелемъ, способности и талантъ котораго онъ всегда можетъ унизить и задавить.

Припоминаю два анекдота, разсказанные имъ. Въ 1848 г., когда въ Европѣ были безпорядки, онъ зашелъ въ мясную лавку (онъ самъ ходилъ въ Охотный за провизіей), гдѣ разговорился по обыкновенію. Точно онъ былъ призванъ вездѣ вносить живое слово, со всѣми онъ умѣлъ разговаривать. Но тутъ мясникъ его озадачилъ:

— Что это батюшка, М. С., какіе безпорядки вездѣ? То ли дѣло у насъ, мирно, смирно, да только прикажи намъ государь Николай Павловичъ. такъ мы такую революцію устроимъ, что чудо!

Разъ Мих. Сем. былъ свидѣтелемъ, какъ въ лавку, гдѣ онъ забиралъ, пріѣхалъ одинъ изъ нашихъ полицеймейстеровъ, купилъ теленка и велѣлъ мясникамъ держать въ лавкѣ на погребѣ, сказавъ, что будетъ присылать по частямъ за нимъ. Заговорили какъ-то лѣтъ черезъ 5 о взяткахъ. М. С. и говоритъ мяснику, что есть и честные люди, напримѣръ, полицеймейстеръ, который при немъ заплатилъ деньги за теленка.

— Да что вы, батюшка, вотъ пять лѣтъ онъ кормится все этимъ же теленкомъ, а по счету выходитъ не одинъ теленокъ, а уже стадо. Денегъ же мы больше не видали.

Кстати здѣсь вспомнить, какъ отличился разъ М. С. Государь Александръ II гостилъ какъ-то въ Москвѣ и пожелалъ назначить «Горе отъ ума». Въ одномъ изъ антрактовъ Государь пришелъ за кулисы и въ полумракѣ разговаривалъ съ Шумскимъ.

Мих. Сем., заложивши руки за спину, подошелъ къ нимъ и слушалъ, о чемъ говорятъ. Государь говоритъ:

— Отчего теперь не пишутъ такихъ пьесъ, какъ «Ревизоръ» и «Горе отъ ума»?

— Оттого. Ваше превосходительство, что теперь другіе интересы въ Россіи, другіе вопросы поднялись, не до театра.

Государь ничего не отвѣтилъ и отошелъ.

— Кто этотъ генералъ? — спрашиваетъ Щепкинъ.

— Да Государь.

— Ай, батюшки!

Въ слѣдующій спектакль, когда Государь во время антракта вошелъ на сцену, Щепкинъ самъ подошелъ къ нему:

— Простите старику, Государь, я не узналъ васъ.

— Ничего, ничего, старикъ. Это оттого, что мы съ тобой рѣдко видимся.

Любилъ Мих. Сем. играть въ карты по маленькой, сначала въ ералашъ, а въ послѣднее время въ безикъ. И къ картамъ относился серьезно: не смѣй ни о чемъ разговаривать, смѣяться, развлекаться, забудь все земное. Помню, вышелъ смѣшной случай Задумалъ онъ давать въ бенефисъ «Холостяка». Ждали Тургенева, который въ то время изъ-за границы долженъ былъ быть въ Москвѣ. Сѣли играть въ карты. Во время игры пріѣхалъ И. С. Тургеневъ. Подошелъ поздороваться съ М. С., тотъ даже не взглянулъ на него, наскоро пробормоталъ: «здравствуйте, здравствуйте».

Тургеневъ началъ ходить по комнатѣ, разсматривать картины. Наконецъ, когда кончилась сдача, Петръ Михайловичъ замѣтилъ отцу:

— Погодите, батюшка, играть, посмотрите, кто пріѣхалъ.

Мих. Сем. опомнился.

— Ахъ, извините, Ив. Серг., я васъ и не примѣтилъ.

Послѣднее время у него очень слабы были нервы. Разсказывая, читая или выслушивая что-нибудь доброе, хорошее, онъ заливался слезами.

За годъ до смерти съ нимъ былъ легкій ударъ и его посадили на діэту. Когда бывали обѣды въ Англійскомъ клубѣ, онъ не пропускалъ ихъ, чтобы быть въ обществѣ, которое очень любилъ, а ѣсть могъ одни только легюмы [1]).

Однажды я спросила, неужели ему не тяжело питаться такой невкусной пищей? Онъ отвѣчалъ:

— Я жить хочу, все знать, все видѣть и не жалѣю жертвовать желудкомъ для головы и сердца.

Вотъ всѣ мои воспоминанія о М. С., какъ о человѣкѣ. Артистическая его дѣятельность описана другими. Лично я не могла судить о ней по молодости лѣтъ, сама много съ нимъ играла.

---

[1]) Овощи.

*Прим. ред.*

Сравнить его ни съ кѣмъ не могу: онъ какъ-то самъ по себѣ. Понимала и понимаю, какъ онъ любилъ горячо свою дѣятельность, какъ честно служилъ своему дѣлу и какъ насъ, молодыхъ, заставлялъ трудиться.

Умеръ Мих. Сем. въ 1863 г. во время поѣздки въ Крымъ. Узнавъ, что Императрица будетъ жить въ Ливадіи, онъ хотѣлъ найти доступъ къ ней (въ чемъ обнадежилъ его кто-то изъ высокопоставленныхъ лицъ), читать ей что-нибудь и въ то же время поговорить о злоупотребленіяхъ въ театрѣ и фальшивомъ воспитаніи дѣтей въ театральной школѣ. Такъ и отправился онъ, голубчикъ, съ полной надеждой исполнить свою благородную миссію.

Передъ отъѣздомъ онъ былъ очень грустенъ, предчувствовалъ свою смерть, все говорилъ, что не вернется. Со слезами на глазахъ просилъ своихъ близкихъ не оставлять его воспитанника Мишу Лентовскаго. Мнѣ повторилъ нѣсколько разъ: «Какъ ты проживешь? какъ ты проживешь на свою пенсію?» М. С. всегда нуждался въ деньгахъ и потому даже по дорогѣ въ Крымъ хотѣлъ еще зарабатывать: жизнь еще кипѣла въ немъ, хотя онъ былъ очень дряхлъ.

Прахъ Щепкина распорядились уложить въ мебельный ящикъ, и никто не зналъ, когда его привезли. Въ южныхъ городахъ готовились къ встрѣчѣ: Щепкинъ былъ близокъ Полтавѣ, Харькову, Курску, гдѣ начиналъ свою карьеру. Я въ это время была въ Орлѣ, а мы ждали, ждали... уже изъ Москвы получили телеграмму, что тѣло прибыло послѣ того, какъ двое сутокъ стояло въ Орлѣ въ багажѣ вмѣстѣ съ мебелью. Хорошо распорядились!!

Вспомнила еще, какъ онъ разъ послѣ болѣзни, за утреннимъ чаемъ говорилъ:

— Вотъ умрешь, по обычаю тебя потащатъ на родственное кладбище (Даниловское), а я бы хотѣлъ лежать, гдѣ Грановскій съ друзьями...

Воля его была исполнена.

Перехожу къ воспоминаніямъ объ остальной труппѣ Московскаго Малаго театра 40-хъ годовъ.

Вспоминаю восторги публики передъ игрой П. С. Мочалова. Сама я, къ сожалѣнію, не могла восхищаться ею по глухотѣ своей, потому что, когда Мочаловъ былъ въ ударѣ, онъ говорилъ задушевно и тихо. За то не могу забыть, какъ онъ игралъ въ пьесѣ «Бояринъ» и былъ не въ ударѣ. Онъ долженъ былъ представлять какого-то разъяреннаго мужа. Моя сестра, игравшая его жену, въ ужасѣ и отчаяніи разстилается у его ногъ, а онъ равнодушно помахивалъ опущеннымъ топоромъ и совершенно спокойно распѣвалъ: «Я тигръ, вырвавшійся изъ клѣтки». Публика ничего понять не могла и въ антрактѣ говорили: «что съ Мочаловымъ? что съ Мочаловымъ»? А дѣло было просто: онъ утромъ поругался съ директоромъ и игралъ нехотя. П. С. вообще игралъ по вдохновенію, и подготовки у него не было. Иногда половину роли ведетъ, какъ попало, потомъ вдругъ огонь небесный осѣнитъ его, и всѣ въ восторгѣ. Онъ самъ не зналъ впередъ, когда и какъ это случится, какъ онъ сыграетъ. Отъ одного изъ родственниковъ М. С. Щепкина я слышала такой разсказъ. М. С. училъ роли на зубокъ и сбить его или спутать было совершенно нельзя. Однажды онъ игралъ въ «Коварствѣ и любовь» роль Вурмана, а Мочаловъ — Фердинанда. Вурманъ говоритъ послѣднему о письмѣ Луизы. Мочаловъ стоялъ къ нему спиной, но вдругъ повернулся и такъ на него взглянулъ, что М. С. совершенно растерялся, забылъ слова роли и долженъ былъ сдѣлать значительную паузу, чтобы припомнить, что ему говорить. Вотъ какова была сила вдохновенія въ игрѣ Мочалова! Но избави Богъ, бывало, ему приготовиться играть хорошо. Помню разъ много смѣялись. Встрѣтилъ онъ С. Т. Аксакова въ день представленія. Тотъ сказалъ, что собирается сегодня въ театръ смотрѣть П. С. въ какой-то, ужъ не помню, роли. Передъ самымъ спектаклемъ Мочаловъ все говорилъ за кулисами:

— Надо, надо сегодня хорошенько сыграть: С. Т. въ театрѣ.

И ужъ такъ сыгралъ, какъ не осмѣлится никакая посредственность, какъ игралъ лишь одинъ Мочаловъ, когда бывалъ не въ духѣ.

Сестрѣ моей часто приходилось играть съ нимъ, и вотъ что она мнѣ разсказывала. Иногда она оканчивала свою роль раньше и проходила мимо Мочалова, чтобы ѣхать домой. Если онъ ей при этомъ бывало скажетъ:

— Счастлива, ѣдетъ домой гречневую кашу ѣсть, а я тутъ распинайся за все (сестра послѣ спектакля имѣла привычку ѣсть гречневую кашу)—ну, значитъ, толку не будетъ. А если онъ пропуститъ ее мимо молча, опустивши глаза въ полъ, она объявляетъ всѣмъ въ уборной: «идите смотрѣть, сегодня будетъ настоящая игра».

Я помню Мочалова въ сценѣ изъ «Уголино», гдѣ онъ находитъ Веронику задушенной. Лицо Мочалова, его долгое молчаніе дѣйствовали изумительно, морозъ подиралъ по кожѣ.

Костюмировался онъ отчаянно: что принесетъ портной, то и ладно. Сестра разсказывала, какъ однажды въ Ромео онъ предсталъ такимъ пугаломъ, что она, Джульета, не могла удержаться отъ смѣха. Впрочемъ, мы всѣ въ то время мало обращали вниманія на костюмы, да и начальство было на это скупо и малосвѣдуще.

Семейная жизнь его была тяжелая: жена его, болѣзненное существо, большею частью лежала въ постели; его единственной и горячо имъ любимой дочери сумѣли внушить презрѣніе къ отцу за его несчастную слабость къ вину. Иногда П. С. увозилъ меня прямо съ репетиціи къ своей Катѣ, и я сколько разъ бывала свидѣтельницей, какъ онъ во время запоя бушевалъ и декламировалъ, и какая брань сыпалась на его голову отъ тестя, тещи и дочери. Онъ не выходилъ изъ комнаты, но голосъ его раздавался по всей квартирѣ. Окружающіе не цѣнили и не жалѣли его. П. С. достигъ апогея своей славы, когда бросилъ жену и сошелся съ Петровой. Она умѣла удерживать его отъ вина и оказывала благодѣтельное вліяніе на его талантъ. Но въ ихъ жизнь вмѣшались какіе-то добрые люди. Не знаю, какъ ужъ имъ удалось, но они наставили П. С. на путь истинный, вернули къ женѣ, и скоро Мочаловъ опять закутилъ, да такъ и не останавливался больше.

Талантливымъ jeune premier былъ Иванъ Васильевичъ Самаринъ, по крайней мѣрѣ, я лучше не встрѣчала. Съ нимъ мнѣ чаще всего прихо-

BINDING FEB 12 1970

PN
2007
E9
1911
vyp.5-7

Ezhegodnik imperatorskikh
teatrov

Order
with o
in stock
earlier